



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

FEUX ROUGES :

Ein Road Movie à la française

Verfasserin

Christine Hörfarer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im April 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 346

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Romanistik Französisch

Betreuerin:

Ao. Univ. Prof. Dr. Johanna Borek

INHALTSVERZEICHNIS

0	<i>EINLEITUNG</i>	7
	0.1. AUFBAU UND VORGEHENSWEISE	9
1	<i>FILMGENRE</i>	13
	1.1. DEFINITIONS- UND KLASSIFIZIERUNGSMÖGLICHKEITEN	13
	1.2. GENRETHEORIEN: EIN PANORAMISCHER ÜBERBLICK	16
	1.3. DAS SEMANTISCH-SYNTAKTISCHE ANALYSE-MODELL VON RICK ALTMAN	18
	1.4. SOZIALE FUNKTIONEN VON FILMGENRES	20
	1.5. ERWARTUNGSHALTUNGEN DER REZEPTIONSSEITE	22
	1.6. HISTORISCHE ENTWICKLUNGSPROZESSE VON FILMGENRES	24
2	<i>KONSTITUIERENDE DETERMINANTEN FÜR DIE HERAUSBILDUNG DES ROAD MOVIES</i>	25
	2.1. DER WESTERN	25
	2.1.1. Historische Ursprünge des Westernmythos	25
	2.1.2. Ästhetische und narrative Entwicklung des Westerns	27
	2.1.3. Das Road Movie: Eine moderne Fortsetzung des Westerns?	28
	2.2. JACK KEROUACS ROMAN <i>ON THE ROAD</i> ALS URTEXT UND TREIBENDER IMPULS DES ROAD MOVIE-GENRES	30
	2.2.1. Die Beat-Generation	30
	2.2.2. Der Autor Jack Kerouac	31
	2.2.3. <i>On the Road</i> – Manifest einer jungen Generation auf der Suche nach sich selbst und ihrem Amerika	32
	2.3. DIE WIEDERBELEBUNG DER LANDSCHAFT ALS NARRATIVE INSTANZ IM AMERIKA DER 60er JAHRE	35
	2.3.1. Das Erscheinen einer neuen <i>frontier</i>	35
	2.3.2. Wahrnehmung und Inszenierung von Landschaft im Film	36
3	<i>DIE ENTWICKLUNG DES ROAD MOVIE GENRES</i>	40
	3.1. DEFINITION DES ROAD-MOVIES NACH DEM MODELL VON RICK ALTMAN	40
	3.2. DAS SELBSTREFERENTIELLE POTENTIAL DES ROAD MOVIE-GENRES	42
	3.3. DIE 60er JAHRE: VISIONÄRER AUFBRUCH	43
	3.4. DIE 70er JAHRE: EXISTENTIALISTISCHES HERUMDRIFTEN	46
	3.5. Die 80er JAHRE: POSTMODERNE REISEN DURCH RAUM UND ZEIT	47
	3.6. DIE 90er JAHRE: MARGINALISIERTE REISENDE AUF DER ÜBERHOLSPUR	50

3.7. DAS ROAD MOVIE SEIT 2000	53
3.8. DAS EUROPÄISCHE ROAD MOVIE	54
3.9. ROAD-TRIPS IN FRANKREICH	57
 4. <i>FEUX ROUGES</i> (2004)	 60
4.1. CÉDRIC KAHN UND SEIN WERK	60
4.2. <i>FEUX ROUGES</i> : SYNOPSIS	64
4.3. ENTSTEHUNG UND STELLUNG DES FILMS	67
4.4. DIE PROTAGONISTEN UND IHRE DARSTELLER	70
4.5. DAS AUTO	71
4.6. DIE EPISODENHAFT ERZÄHLTEN <i>VORSTUFEN ZUR HÖLLE</i>	72
4.7. FARBSYMBOLIK UND BELEUCHTUNG	80
4.8. ZEIT- UND RAUMBEBEKENEN	81
 5. <i>SEQUENZANALYSEN</i>	 82
5.1. SEQUENZ 1: EXPOSITION	82
5.1.1. Die Stadt als Fluchttrieb: Architektonisch erzählte Einführung des ersten räumlichen Pols	82
5.1.2. Etablierung von Hélènes Dominanz im Kontrast zu Antoine	86
5.2. SEQUENZ 3: RITT MIT DEM TEUFEL	88
5.2.1. Pascal Bonitzers Essay „ <i>La vision partielle</i> “	88
5.2.2. Die Initiation des Antihelden	90
5.2.3. Introspektion in Antoinettes Unterbewusstsein	92
5.2.4. Der Wald als <i>point of no return</i> und Schauplatz einer Katharsis	94
5.3. SEQUENZ 4: DER TAG DANACH	96
5.3.1. Eine spiegelverkehrte Welt: Von der Hölle in den Himmel	96
5.3.2. Die neue, offene Raumdimension	98
5.3.3. Antoinettes Kampf um eine Wiedereingliederung in die Gesellschaft	99
 6. <i>ZUSAMMENFASSUNG</i>	 103
 7. <i>RESUMÉ EN FRANÇAIS</i>	 117
 8. <i>ABSTRACT IN ENGLISH</i>	 130
 <i>QUELLENVERZEICHNIS</i>	 133

0 EINLEITUNG

Mobilität und Fluchttrieb gelten seit der Antike als Urphänomene der Menschheitsgeschichte. Was auch immer die Motive für den Aufbruch sein mögen – der in sich geschlossene und von den alltäglichen Lebensverhältnissen entkoppelte Ablauf von Abreise, Passage und Ankunft schafft Raum und Möglichkeiten zur Transformation. Dabei werden Sehnsüchte und Bedürfnisse ausgelebt, die im Falle des Road Movies im wahrsten Sinne des Wortes *erfahren* werden können.

Die kontinuierliche Bewegung schließlich, die Passage, entwickelt eine spezifische Energie und Dynamik, in der sich der Reisende verliert und den vom Soziologen Scikszentmihalyi beschriebenen „flow-Zustand“¹ erreicht. Dieses permanente Fließen, das durch keine Höhepunkte oder Gefahren aus dem Gleichgewicht gebracht wird, kann als Art Meditation betrachtet werden. Der Reisende befindet sich dabei ganz einfach in Bewegung, um in Bewegung zu sein und um sich seiner selbst bewusst zu werden. Nun zielt das Moment des Reisens nicht darauf ab, neue Aspekte der Persönlichkeit zu erschließen, sondern bereits vorhandene, vielleicht latente Aspekte freizulegen und sich entfalten zu lassen. Dieser Effekt, man mag ihn Läuterung, Buße oder Katharsis nennen, stellt das zentrale Element der Reise dar. Ferner muss man sich natürlich, wenn von der Reise gesprochen wird, immer bewusst sein, dass die abendländische Kulturgeschichte eher männliche Helden in ihren Erzählungen privilegiert. Das Road Movie bleibt dieser Tradition in gewisser Weise treu und richtet seinen Fokus mit wenigen Ausnahmen ebenfalls auf die Mobilität des weißen Mannes. Frauen indessen werden Attribute wie Sesshaftigkeit und Passivität zugeschrieben und dementsprechend werden sie auch nicht hinter das *Steuer* gelassen.

Aus literaturhistorischer Perspektive debütierte die Reise-Narration mit Homers *Odyssee*, die in den nachfolgenden Epochen zur klassischen, narrativen Schablone avancierte. Der Gattung inhärent ist eine ihr zugrunde liegende Gesellschaftskritik, die sich in den Erlebnissen der Protagonisten offenbart. Exemplarisch dafür stehen kanonische Werke wie *The Canterbury Tales* (Chancer, 1392), *Gargantua et Pantagruel* (Rabelais, 1564), *Don Quijote* (Cervantes,

¹ Vgl. Leeds, 1993, S. 91ff

1615), *Candide* (Voltaire, 1759) oder *Adventures of Huckleberry Finn* (Mark Twain, 1876), um nur einige zu nennen.

Das Road Movie kann nun als filmische Entsprechung des Reisemotivs definiert werden, dessen Botschaft – generell gesprochen – auf eine Gesellschaftskritik abzielt. Im dichotomischen Spannungsfeld von Konformismus und Rebellion angesiedelt, wird es aufgrund mannigfaltiger historischer, politischer, soziokultureller und filmproduktionstechnischer Faktoren im Amerika der 60er Jahre als genuin amerikanisches Genre betrachtet. Durch die Verschmelzung einer eigenen, spezifischen Ikonographie, visuellen Codes und Narrationsschemata sowie der Inkorporierung von fremden Genreelementen aus dem Gangsterfilm oder dem Melodrama konnte ein eigenständiges Genre entstehen. Im Kontext des damaligen Zeitgeistes, der von der *Counterculture*, der Beat-Generation, dem New-Hollywood, sowie der räumlichen Erschließung Nordamerikas geprägt war, wurde „*the road*“ zur allgegenwärtigen Sehnsuchtsprojektion und somit Ikone hochstilisiert.

Obwohl sich das Road Movie, ebenso wie der Western, unter spezifisch amerikanischen Zusammenhängen herausbildete, finden sich auch in Europa Beispiele, sowohl einer Genrebearbeitung als auch einer Genretradition. Kulturell und geographisch befindet sich das Road Movie aufgrund der großen Dichte an Grenzen, Staaten und Identitäten in einer völlig anderen Ausgangssituation. Es lässt sich einerseits ein Genretransfer beobachten, der die amerikanische Variation des Genres in den europäischen Kontext sozusagen domestiziert. Auf diese Art und Weise wird gewissermaßen ein Dialog mit Amerika geführt. Dabei werden Genrekonventionen reflektiert und kritisch kommentiert. Emblematisch für diese Tendenzen stehen insbesondere Filmautoren wie Wim Wenders oder Aki Kaurismäki.

Cédric Kahn verwirklichte seine Genrebearbeitung des Road Movies 2004 mit *Feux Rouges*, einer beinahe somnambulen, rauschhaften und gefährlichen Fahrt in den Süden Frankreichs. Unterwegs ist ein Ehepaar, das sich im Pariser Alltagsleben zu verloren haben scheint. Besonders der Protagonist Antoine fühlt sich in seiner Männlichkeit durch das erfolgreiche und selbstbewusste Auftreten seiner Frau bedroht. *Feux Rouges* lässt bereits in den ersten Sequenzen erkennen, wie sehr der Regisseur sich auf ein Spiel mit Genres einlässt und dabei mühelos zwischen diesen oszilliert. Die Adaption eines Romans von George Simenon begleitet

Antoine auf den zumeist nächtlichen Straßen. Dabei ringt der Protagonist – ein klassischer Anti-Held aus dem Figurenarsenal von Simenon – aufgrund der asymmetrischen Machtverhältnisse in seiner Ehe um eine Wiedererlangung von Macht. So kommt es auch schließlich dazu, dass sich der Protagonist in einer einzigen Nacht verliert und wiederfindet, seine sich im Zerbröckeln begriffene Identität auflöst und mit dem Morgengrauen neu zusammensetzt.

0.1. AUFBAU UND VORGEHENSWEISE

Im Rahmen dieser Arbeit werden eingangs relevante Fragen der Genretheorie geklärt. Dabei sollen Konzepte und Begrifflichkeiten sowie Theorien besprochen werden, die mir im Zusammenhang mit der Betrachtung des Road-Movie-Genres als wesentlich erscheinen und die ich im Laufe meiner Auseinandersetzung mit der Thematik immer wieder anwenden werde. Demgemäß werfe ich in diesem ersten, thematischen Komplex einen Blick auf Möglichkeiten der Genredefinition, der sozialen Funktion von Genres, den verschiedenen Theorien zur Genreevolution, dem Phänomen der Genrehybridisierung sowie auf Rick Altmans semantisch-syntaktisches Modell zur Beschreibung und Bestimmung von Genres.

In einem zweiten Schritt möchte ich mich mit den vielfältigen Faktoren beschäftigen, die die Entstehung des Road-Movie-Genres bedingten und ihm seine spezifische Form schenkten. Darunter finden sich das Western-Genre sowie die starke Einbindung der narrativen Funktion von Landschaft in Malerei, Fotografie und Film zu jener Zeit. Ebenso sollen kulturelle Erscheinungen wie die *Counterculture*, die Beat-Generation und die Biker betrachtet werden. Diese Gruppen galten als *die* adoleszenten Instanzen, die emblematisch für Rebellion standen. Durch die zeitgleiche, exzessive Mediatisierung im aufkommenden Massenmedium Fernsehen fanden sie Eingang in die kollektive Wahrnehmung. Vor allem aber war es die neue Generation von jungen Filmemachern, die sich unter der Bezeichnung *New-Hollywood* formierte und dem Genre Leben einhauchte. Letztlich wurde dieses auch dazu instrumentalisiert, um sich gegen die vorherrschenden Narrationskonventionen jener Zeit sowie den klassischen Hollywood-Film zu positionieren. Im Rahmen dieser Betrachtung wird untersucht werden, wie all diese

Strömungen zusammenwirkten und auf welche Weise sie das Road Movie-Genre geformt haben.

Dabei muss schließlich dem konstituiven Text schlechthin jene Aufmerksamkeit zukommen, die er auch tatsächlich verdient: Jack Kerouacs Roman *On the road* drückt wie kein anderes literarisches Werk den Zeitgeist jener Generation auf so eindringliche Art und Weise aus. Kerouac porträtiert eine Generation, die von den starren Konventionen ihres Alltags in ein Gefühl der Rastlosigkeit getrieben wird. Unterwegs auf den Straßen Amerikas sucht sie ein anderes Leben, Freiheit und spirituelle Erfüllung. Dabei soll insbesondere der Frage nachgegangen werden, wie der Roman dieses Gefühl sowohl stilistisch als auch inhaltlich ausdrückt und warum er so eng mit dem Road Movie-Genre in Verbindung steht.

Das Thema der Bewegung wird in keinem anderen Genre auf eine derart poetische und spektakuläre Art und Weise thematisiert wie im Road-Movie. Aufgrund der zeitgleichen Entstehung der Film- und der Autoindustrie vereinigen sich diese beiden „Produkte“ schließlich wieder miteinander und bringen im Road-Movie eine Autoreflexivität von Film und Bewegung zum Ausdruck. Nach einem panoramaartigen Überblick über die Entwicklung des Genres und seine epochenspezifischen Ausprägungen und Transformationsprozesse wird insbesondere geklärt werden, wie sich die Repräsentation von Rebellion veränderte und welche historischen, gesellschaftlichen und produktionstechnischen Faktoren diese bedingten. Anschließend soll ein Blick über den „Großen Teich“ nach Europa erfolgen, wo sich FilmautorInnen wie Wim Wenders, Aki Kaurismäki, Jean-Luc Godard und Agnes Varda teils mehrmals an einer Genrebearbeitung versuchten. Dabei soll aufgezeigt werden, inwiefern Fragen der Ikonographie, filmischer Codes und Narrationsmuster variiert und verhandelt wurden.

Im zweiten Teil der Arbeit soll der Film *Feux Rouges* Gegenstand der Analyse sein. So werden zunächst der Regisseur Cédric Kahn und sein bisheriges Schaffen besprochen, bzw. soll der Versuch gewagt werden, sein Werk und seine Herangehensweise ans Filmemachen zu charakterisieren.

Nach einer Inhaltsbeschreibung wird eine kurze Diskussion zur Stellung des Films erfolgen. So soll ermittelt werden, ob sich Referenzbezüge zu anderen Filmen erkennen lassen. Da es sich bei *Feux Rouges* um einen klassischen Genrefilm handelt, stellt sich in diesem Zusammenhang ferner die Frage, wie sich Kahn an Genres bedient und wie er bestimmte Genrecodes sowie Genrekonventionen diesem Film aktiviert.

Aufgrund der episodischen Erzählstruktur des Road Movies soll bei *Feux Rouges* auch geklärt werden, wie die inhaltliche Struktur sowie der Handlungsablauf organisiert sind. Da die Stopps und Begegnungen am Straßenrand wesentliche Katalysatoren darstellen und somit für eine Beschleunigung bzw. Verlangsamung der Handlung verantwortlich sind, wird die Funktion dieser Momente und ihre Auswirkung auf das Schicksal und die Entwicklung der Protagonisten näher beleuchtet werden. Die Handlungseinheiten oder Stadien, die die Figur durchläuft, sind einerseits durch die Montage, andererseits durch Orts- und Tempuswechsel strukturiert. Dabei darf nicht außer Acht gelassen werden, dass die Abfolge von Episoden auch auf einer sinnlichen und semiotischen Ebene visualisiert wird. Infolgedessen soll die ästhetische Umsetzung in Bezug auf Farben, Beleuchtung und Bildkomposition Eingang in die Analyse finden.

In jeder der drei anschließenden Sequenzanalysen wird eine jeweils spezifische Fragestellung konkretisiert werden. Im Mittelpunkt stehen dabei die drei Phasen der Reise: Die Abfahrt (Sequenz 1: Exposition), die Passage (Sequenz 3: Ritt mit dem Teufel) und die Ankunft (Sequenz 4: Der Tag danach). In der Untersuchung von Sequenz 1 ist besonders die Opposition der beiden räumlichen Pole *Stadt* und *Land* von zentralem Interesse. Am Beginn eines jeden Road Movies verspüren die Helden die Sehnsucht, sich aus dem zivilisatorischen Korsett – zumeist durch die Stadt repräsentiert – zu lösen. Diese Fluchtbewegung erfolgt unterwegs in Richtung Land bzw. Natur und löst bei den Protagonisten Gefühle der Hoffnung, Rettung oder des Neuanfangs aus. Auch in *Feux Rouges* befindet sich die geographische Ausgangssituation in der Stadt. Dabei soll herausgearbeitet werden, wie in dieser Sequenz die Stadt repräsentiert wird und wie diese den seelischen Zustand der Protagonisten sowie ihre Beziehung zueinander reflektiert.

Die zweite Sequenzanalyse widmet sich dem Abschnitt der Passage, in welcher der Held üblicherweise in sein Unterbewusstsein abtaucht und sein impulsives und sehnsuchtsgeleitetes Verhalten herausstreuen lässt. Da diese Sequenz von einem dichten Netz an Thriller-Elementen durchzogen ist, soll anhand eines Essays von Pascal Bonitzer, *La vision partielle*, untersucht werden, inwiefern der Raum im Film bzw. im Bildfeld Spannung sowie eine klaustrophobische Atmosphäre erzeugt. Ferner soll die Frage aufgeworfen werden, wie Antoines emotionaler Zustand sowohl technisch als auch dramaturgisch übersetzt wird und welche Funktion die spezifische Darstellung des Raumes bei der Initiation des Helden übernimmt.

Die dritte zu analysierende Sequenz bespricht schließlich – auch wenn es sich dabei noch nicht um die endgültige Ankunft handelt – die sich zumindest anbahnende Ankunft des Road Movie-Helden. Nach einer Reise, bei der sich Antoine immer mehr von den Normen, der Unterwürfigkeit und der Zivilisation entfernt hat, will er sich in die Gesellschaft wiedereingliedern. Dabei kommt der so konstitutiven narrativen Instanz des Road Movies, der Landschaft, besondere Bedeutung zu. Es soll deshalb untersucht werden, wie die räumliche Dimension im Gegensatz zu den vorangegangenen, durchlaufenen Räumen dargestellt ist. Da im Road Movie-Genre mehrere Möglichkeiten existieren, wie der Ausbruch aus der Gesellschaft endet, wird es somit von besonderem Interesse sein, abschließend noch zu untersuchen, wie die Rückkehr Antoines in die Gesellschaft sowohl formal-ästhetisch als auch dramaturgisch von Cédric Kahn inszeniert wird.

1 FILMGENRE

1.1. DEFINITIONS- UND KLASSIFIZIERUNGSMÖGLICHKEITEN

Stated simply, genre movies are those commercial feature films which, through repetition and variation, tell familiar stories with familiar characters in familiar situations. They have been exceptionally significant in establishing the popular sense of cinema as a cultural and economic institution, particularly in the United States, where Hollywood studios early on adopted an industrial model based on mass production.²

Feux Rouges wurde auf www.allocine.fr als *Drama/Thriller*, auf www.evene.fr als *Policier/Thriller* und auf www.europeans-films.net als *Road Movie-Thriller* kategorisiert. Worin besteht die Bedeutung und Funktion von Genrekategorien und welche Folgen impliziert die Einteilung in solche? Das vorliegende Kapitel wird diese Fragen behandeln.

In der Literatur waren Fragen der Genrezuordnung und Genredefinition bereits in der Antike virulent. Der Begriff Genre muss grundsätzlich als epochenspezifischer Begriff gedacht werden, der in seiner Geschichtlichkeit ständigen Transformationsprozessen unterworfen war. Das 19. Jahrhundert war schließlich wegweisend für die Etablierung der Vervielfältigung von Genrekategorien. Angesichts der einsetzenden Industrialisierung und des Anbruchs eines neuen Medienzeitalters veränderten neue Technologien, neues Kapital und neue Distributionswege sowie die fortschreitende Alphabetisierung sämtliche Lebensbereiche radikal und nachhaltig. Dementsprechend wurden in diesem Kontext der Wert und die Produktion künstlerischer Werke in erster Linie von ökonomischen und produktionseffizienten Gesichtspunkten abhängig gemacht.

Der Film, der in diesem neuen Medienzeitalter ins Dasein trat, kämpfte in seinen Anfängen beständig darum, sich von seinem wenig schmeichelhaften Prestige als Jahrmarktskunst zu emanzipieren. Dieses Bemühen gelang bekanntermaßen und der Film etablierte sich als

² Neale, 2000, S.9

autonomes, erfolgreiches und massenkompatibles Medium zu etablieren. Als diese Stufe einmal erreicht war, erforderte der rasant anwachsende Filmkorpus die Entwicklung von Genrekategorien, deren Wiege in Hollywood steht. Dort wurde versucht, durch Distinktion und Zuordnung eine Werks- bzw. Genreidentität zu generieren. Dieses Ordnungssystem ermöglichte es in weiterer Folge, Filme aufgrund ihrer narrativen, thematischen, ideologischen und ästhetischen Merkmale (a) einer Gruppe zuzuordnen und (b) sie in Bezug zu anderen Werken setzen zu können. Ferner schuf die bewusste Aktivierung von kollektiv konventionalisierten Codes eine Art Sicherheitsnetz für Filmemacher und Produzenten: Die Filmproduktion wurde sowohl in finanzieller als auch in künstlerischer Hinsicht bis zu einem gewissen Grad kalkulierbar, gleichzeitig konnte die Produktion rationalisiert werden.³

Genrefilme sehen sich immer wieder mit dem Vorwurf konfrontiert, dass sich ihre Konzeption und Produktion von Filmen auf *vorgefertigte* und bereits erprobte Erzählformeln stützen. Aufgrund dessen würde vor dem Hintergrund der mechanischen Vervielfältigung der künstlerische Aspekt verblassen. Man kommt nicht umhin, diese freilich berechtigte und nachvollziehbare Kritik sofort zu entschärfen, indem man ihr das Konzept von *Genre als dynamisches System* entgegensetzt. Die primär ökonomische Motivation für die Produktion von Genrefilmen sorgt zwar einerseits für eine Serienproduktion, andererseits gibt diese forcierte Standardisierung den Ausschlag dafür, dass aus ihr eine Phase der Innovation hervorgeht. Diese ermöglicht es dem Genre, sich zu erneuern und weiterzuentwickeln. Um jedenfalls einer umfassenden Definition von Genre gerecht zu werden, gilt es, dieses als dynamisches System zu begreifen. Infolgedessen ist bei der Formulierung einer Definition die Berücksichtigung von Transformations- und Hybridisierungsprozessen immens relevant.⁴ So sei betont, dass es sich bei Genrekategorien keinesfalls um starre, universalistische, auf immer gültige Klassen handelt: Definitionen, Assoziationen und Funktionen von Genre sind fortwährenden historischen, kulturellen und geographischen Entwicklungsprozessen unterworfen.

Neben der Möglichkeit, den Filmkorpus in Genres einzuteilen, ist es auch möglich, diesen nach Regisseuren, Ländern oder Schauspielern aufzufächern. Eine Kategorie, die insbesondere im

³ Vgl. Moine, 2008², SS. 62-64

⁴ Vgl. ebd., S. 63

kollektiven Bewusstsein Frankreichs eine zentrale Rolle spielt, ist jene des *film d'auteur*. Genrefilm und Autorenfilm treten hier als zwei Gruppierungen, die in einem scheinbar dichotomischen und konkurrierenden Verhältnis zueinander stehen, auf. Der Autorenfilm versuchte seit jeher, sich vom Genrefilm abzugrenzen. Diese Intention birgt jedoch eine Unmöglichkeit in sich, da sich Genre- und Autorenfilm paradoxerweise bedingen.⁵ Es sei in diesem Zusammenhang auf Filmemacher wie Alfred Hitchcock oder Howard Hawks verwiesen, die das Autorenkonzept ursprünglich inspiriert, ja personifiziert hatten. Sie schafften es, den Widerspruch von Genre und Autor aufzulösen, und da sie integraler Bestandteil des Genresystems Hollywoods waren, verliehen sie ihren absolut genrehaften Filmen eine dennoch einzigartige und persönliche Signatur, die den Inbegriff einer zutiefst persönlichen *vision du monde* repräsentierte. Ein Autorenfilm kann demnach nicht völlig unabhängig und abgeschieden in einem hermetischen und *genrefreien* Universum realisiert werden. Auch er entsteht im System der Genrehegemonie und manifestiert sich eben als Reaktion darauf. Dies äußert sich insofern, als insbesondere Autorenfilme über Genrekonventionen reflektieren, wenn sie diese brechen und verfremden.

Un film d'auteur, même s'il exprime la personnalité d'un cinéaste, est aussi souvent un film génériquement marqué. Les qualités artistiques étant toujours dans la culture contemporaine différentes, il convient sans doute d'abandonner toute nuance concessive et d'affirmer que la personnalité et la singularité d'un auteur ne peuvent s'exprimer et être reconnues comme telles que dans les conditions spécifiques de leur contexte, auquel appartiennent les conventions génériques.⁶

Abschließend sollte dieses dichotomische Modell noch bezüglich seines ideologischen Wesens kommentiert werden. Durch die Genre/*auteur*-Auffassung wird ein wertender Diskurs verfolgt, indem eine Einteilung von Filmen in Hochkultur und Populärkultur bzw. in Konzepte von *high-brow* und *low-brow* vorgenommen wird. Moine erwähnt in *Les genres du cinéma*⁷, dass im gegenwärtigen französischen Filmbetrieb seit den 1990er Jahren Bestrebungen von Seiten junger Filmemacher existieren, diese miteinander konkurrierenden und vermeintlich inkompatiblen Konzepte zu entschärfen und sie in ihren Filmen kritisch zu verhandeln. Für diese Tendenzen führt sie exemplarisch François Ozon an und konstatiert, dass bei diesen jungen Autoren gegenwärtig ein Hang zur Revitalisierung des Komödiengenres zu verzeichnen

⁵ Vgl. ebd., SS. 96-100

⁶ Moine, 2008², S. 97

⁷ Moine, 2008²

ist – also dem künstlerisch am wenigsten anerkannten Genre. Es sei in diesem Kontext auf jene *comédies d'auteur* verwiesen wie *On connaît la chanson* (Resnais, 1997), *Crustacés et coquillages* (Ducastel et Martineau, 2005) oder die Trilogie von Jeanne Labrune *Ca ira mieux demain* (2000), *C'est le bouquet* (2002), *Cause toujours!* (2004).⁸

1.2. GENRETHEORIEN: EIN PANORAMISCHER ÜBERBLICK

Die Beschreibung und Analyse von Genres kann aus zwei Perspektiven erfolgen und demgemäß basiert Genretheorie auf folgenden zwei Grundpfeilern: der strukturellen und der funktionalen Theorie.⁹ Erstere widmet sich dabei den charakterisierenden Eigenschaften eines Genres, indem es von einem internen Standpunkt heraus wie eine textuelle Struktur betrachtet wird. Letztere legt den Fokus hingegen auf die Analyse von außertextlichen Faktoren wie den sozialen, ökonomischen, kulturellen und kommunikativen Funktionen von Genre.

Die russischen Formalisten gelten als Vertreter einer internen Betrachtung. Es handelt sich bei diesem Kollektiv um Forscher und Kritiker, die sich im Zeitraum von 1915 bis in die 1930er Jahre hinein mit dem Gegenstand Kunst allgemein auseinander gesetzt und jede Kunstform in ihrer Einzigartigkeit untersucht haben. Übertragen auf die Filmkunst bedeutet dies, dass die formalen Aspekte den zentralen Forschungsgegenstand darstellten. Dementsprechend wurden Filmgenres von den russischen Formalisten nicht über narrative Strukturen oder thematische Elemente, sondern über formal-ästhetische Merkmale wie Montage, Bildkadrierung und Bildausschnitt definiert. Im Genrekatalog von Adrian Piotrovski, der aus den 20er Jahren stammt, wurden genau jene Genres verbannt, die eine starke Nähe zu literarischen Erzählkonventionen aufwiesen, da diese den fotogenen und zutiefst genuinen Aspekt des Mediums Film in den Hintergrund treten ließen. Die wahrlich eigenständigen Genres waren für Piotrovski letztlich jene, die aus den technischen Möglichkeiten des Films selbst hervorgingen.¹⁰

⁸ Vgl. Moine, 2008², S. 100

⁹ Vgl. ebd., S. 31

¹⁰ Vgl. ebd., SS. 32-35

Das semiologische Modell von Christian Metz in *Language et cinéma* fügt sich ebenfalls in den Reigen der strukturellen Genretheorie ein. Sich an der strukturalistischen Linguistik orientierend, deutet Metz Genre als einzigartigen und offenen Text. So bezieht sich der Genrebegriff auf eine Gruppe von Filmen, die als große, offene Texte gelten. Er manifestiert sich durch die stete Wiederkehr von Botschaften und Codes. Metz unterscheidet dabei drei Arten von Codes, die *codes non spécifiques, thématiques et culturels*, die *codes cinématographiques généraux* und die *codes cinématographiques particuliers*.¹¹ Letzterer determiniert auch das jeweilige Genre. Die Summe dieser drei Codes definiert folglich den Text, der durch doppelte Oppositionen organisiert ist. Diese Analysemethode von Metz eignet sich insbesondere für ausgeprägt hybridisierte Formen. Der Nachteil besteht jedoch darin, dass das Modell nicht imstande ist, eine allumfassende Analyse zu betreiben und nur jene Genres beschreiben kann, die stark kodifiziert sind.¹²

Auf die strukturalistische Analyse von Claude Lévy-Strauss hinsichtlich des Mythos wurde vor allem in den 60er und 70er Jahren in Bezug auf das Westerngenre häufig rekurriert. In seinem vierbändigem Werk *Mythologies*¹³ legt er dar, dass der Begriff „Mythos“ eine zentrale Kategorie des Geistes ist, die eine abstrakte und eine logische Ebene beinhaltet, die mythische Ebene: Durch einen binären Code ist diese durch Dichotomien aufgebaut und untersucht versteckte Strukturen. Die jeweiligen Mythen sind historisierte Formen, in denen Kulturen ihre Weltsicht anordnen. Legt man die strukturalistische Analyse der Mythen nun auf das Filmgenre um, gelingt es, eine Struktur herauszuarbeiten, die sich über Oppositionen und Differenzierungen definiert. Exemplarisch soll eine Analyse von Jim Kitses für den Western herangezogen werden. Er arbeitete vier strukturelle Oppositionen heraus: An erster Stelle positioniert findet sich das räumliche Gegensatzpaar *Wilder Raum* vs. *Zivilisierter Raum*. Von diesem Gegensatzpaar lassen sich in Folge noch drei weitere Gegensatzpaare ableiten, nämlich *Individual* vs. *Community*, *Nature* vs. *Culture* und *East* vs. *West*.¹⁴

¹¹ Ebd., S. 45

¹² Vgl. ebd., SS. 44-46

¹³ Lévy-Strauss, Claude, *Les Mythologiques II. Du miel aux cendres*, Paris, Plon 1966

¹⁴ Vgl. Moine, 2008², SS. 50-52

1.3. DAS SEMANTISCH-SYNTAKTISCHE ANALYSE-MODELL VON RICK ALTMAN

Als Leitmodell der gegenwärtigen Genreforschung gilt das Semantisch-Strukturalistische Modell von Rick Altman, welches dieser in seiner Forschung zu den Musicalfilmen Hollywoods konzipierte. Das große Novum und der überaus förderliche Vorteil dieses Modells besteht in der Aufhebung zweier lange ungelöster Probleme. Erstens wird die Möglichkeit eröffnet, den Filmkorpus eines Genres definieren zu können und zweitens bietet es die Berücksichtigung einer Geschichte des Genres bzw. eines Genres in der Geschichte. Das Modell wurde Jahre später erweitert, so findet sich im Anhang von *Film/Genre* ein Text, in welchem Altman sein vervollständigtes Modell, das Semantisch-Syntaktisch-Paradigmatische Modell, vorstellt, das nun auch die rezeptive Seite integriert.

Altman stellt zwei große Definitionstypen von Genre in Opposition: So beschreibt er Genre einerseits aufgrund einer Übersicht von semantischen Elementen, wie Figuren, Haltungen, Dekor und technischen Elementen. Andererseits gibt die syntaktische Ebene Aufschluss über Bedeutung und Struktur eines Genres sowie seiner Beziehungen zwischen bedeutenden Aspekten des Textes. Eine ausschließlich semantische Ausrichtung ist zwar auf einen Großteil der Filme anwendbar, stellt aber eine rudimentäre Anschauungsweise dar. Durch die Hinzufügung einer syntaktischen Ebene wird diese Analyse von Genre kompletter und gerechter. Diese organisiert auf ganz spezifische Weise die Beziehung zwischen ihren semantischen Elementen. Am Beispiel des Road Movies finden sich auf der semantischen Ebene Elemente wie das Buddy-Paar, der Highway, das Auto, die Motels und Diners am Straßenrand, die Travelling-Shots, der Blick des Autofahrers in den Rückspiegel und die Landschaft, die am Fahrer vorbeizieht. Die syntaktische Ebene, die eine erklärende Funktion ausübt, positioniert die semantischen Elemente über Begriffe wie Konformismus, Rebellion und Freiheit. Wie bereits erwähnt, handelt es sich beim Semantisch-Syntaktischen Modell nicht um getrennte Listen von Elementen, teilweise findet sich ein Element jeweils auf beiden Ebenen, wie zum Beispiel die Landschaft.¹⁵ Semantisch betrachtet dient sie lediglich als Kulisse, in syntaktischer Hinsicht kann sie den Handlungsablauf des Filmes strukturieren

¹⁵ Vgl. ebd., SS. 54-61

bzw. *rhythmisieren* und in der Funktion als Seelenlandschaft Stimmungen und emotionale Zustände visuell veranschaulichen, mehr dazu in Kapitel 2.3.

Altman gelingt es mit dieser Betrachtungsweise, sowohl stark als auch schwach kodierte Genres zu beschreiben und zu definieren. Laut Altman sind aber die dauerhaftesten und nachhaltigsten Genres immer noch jene, die eine spezifische und kohärente Syntax aufweisen. Schwächere Genres basieren vor allem auf rekurrierenden, semantischen Elementen, ohne dabei jemals eine stabile Syntax zu entwickeln. Abschließend sollte noch betont werden, dass es sich hier keinesfalls um getrennte Bereiche handelt, sondern um solche, die manchmal auch ineinandergreifen können.¹⁶

Die Anwendung dieses Modells veranschaulicht nachdrücklich, dass sich nicht alle Filme auf dieselbe Weise an ein Genre binden. Während sich einige eher mit ihren dominanten Elementen auf der syntaktischen Ebene ansiedeln, finden andere ihren Schwerpunkt wiederum im semantischen Bereich und bearbeiten auf wenig systematische Art und Weise klassische Elemente eines bestimmten Genres. Ferner kann sich diese Theorie auch mit einer Geschichte von Genre auseinandersetzen.¹⁷ Während die Evolution von Genre in anderen Theorien häufig auf interne, strukturelle Veränderungen reduziert wird, erlaubt Altmans Modell aufgrund seiner Dualität, Genres auch in ihrem historischen Verlauf zu beschreiben, wenn sich etwa neue semantische Elemente mit bereits etablierten Elementen verbinden.

Un groupe de textes ne forme un genre que si et seulement s'ils constituent un type sémantique et si ce type sémantique est assorti à un type syntaxique correspondant. Un groupe de films ayant une syntaxe commune mais ne partageant pas d'éléments sémantiques (et réciproquement) ne sera pas reconnu comme constituant un genre. Un genre, donc, au sens fort auquel je me tiendrai, n'est ni une construction théorique non attestée historiquement, ni un type historique inacceptable d'un point de vue théorique. Un genre n'existe pleinement qu'à partir de l'instant où l'on met en place une méthode pour organiser sa sémantique en une syntaxe stable.¹⁸

¹⁶ Neale, 2000, S. 217

¹⁷ Vgl. Moine, 2008², SS. 54-61

¹⁸ Altman, zit. in: ebd., S. 60

1.4. SOZIALE FUNKTIONEN VON FILMGENRES

Nach einer eingehenden Auseinandersetzung mit genreinternen Aspekten soll nun die rezeptive Instanz des Genreuniversums im Fokus stehen: das Publikum. Der Schwerpunkt auf soziokulturelle Phänomene der Genreforschung, der sich in den 1970er Jahren konstituierte, scherte demnach in zwei Richtungen aus: Altman differenzierte beispielsweise zwischen *the ritual approach* und *the ideological approach*.¹⁹ So stehen sich hier zwei Lager gegenüber: Für ersteres gilt Genre als Projektionsfläche von Sehnsüchten und Werten, für letzteres repräsentiert Genre ein repressives Instrument, das sein Publikum ideologisch steuert.²⁰

Die rekurrierenden, stereotypisierten Genre-Erzählungen sind grundsätzlich auf eine dominante soziale Klasse einer Gesellschaft zugeschnitten und bestärken in Folge gesellschaftlich konventionalisierte Werte. Diese repressive Funktion von Genre wurde vor allem von der Frankfurter Schule und ihrer Beschäftigung mit der Medien- und Kulturindustrie erarbeitet.

Une idéologie est un système (possédant sa logique et sa rigueur propres) de représentations (images, mythes, idées ou concepts selon le cas) doué d'une existence et d'un rôle historique dans une société donnée. Sans entrer dans le problème des rapports d'une science à son passé (idéologique), disons que l'idéologie comme système de représentations se distingue de la science et que sa fonction praticosociale l'emporte en elle sur sa fonction théorique (ou fonction de connaissance). (...) <Les représentations organisées en système > sont pour la plupart du temps des images, parfois des concepts, mais c'est avant tout comme structure qu'elles s'imposent à l'immense majorité des hommes, sans passer par leur « conscience ». Elles sont des objets culturels perçus-acceptés-subis et agissent fonctionnellement sur les hommes par un processus qui leur échappe. (...) Dans l'idéologie, le rapport réel <au monde> est inévitablement investi par le rapport imaginaire : rapport qui exprime plus une volonté (conservatrice, conformiste, réformiste, révolutionnaire) voire une espérance ou une nostalgie, qu'il ne décrit une réalité.²¹

Ein Artikel von Judith Wright, der 1974 in der US-amerikanischen Zeitschrift *Jump Cut* erschien, ordnet allen erfolgreichen Genres demnach eine reaktionäre Funktion, die die gegenwärtige, gesellschaftliche Ordnung aufrecht erhält, zu.²²

¹⁹ Neale, 2000, S. 220

²⁰ Vgl. Moine, 2008², S. 71

²¹ Althusser, Louis, zit. in: ebd., S. 71

²² Vgl. ebd., S. 74

Les films de genre voient le jour et ont un succès commercial parce qu'ils soulagent temporairement les peurs provoquées par la prise de conscience de conflits sociaux ou politiques ; ils aident à décourager toute tentative d'action qui susciterait sinon le fait de vivre sous la pression de ces conflits. Les genres génèrent la satisfaction plus que l'action, la pitié et la peur plus que la révolte. Ils servent les intérêts de la classe dominante en aidant à maintenir le statu quo et ils amadouent des groupes opprimés qui, parce qu'ils sont inorganisés et de ce fait effrayés à l'idée d'agir, acceptent avec enthousiasme les solutions absurdes que les films de genre donnent aux conflits sociaux et économiques. Quand nous revenons dans la société complexe où nous vivons et que nous nous retrouvons face à ces mêmes conflits, nous nous tournons à nouveau vers les films de genre pour y retrouver réconfort et consolation. Ce qui explique leur popularité.²³

Die rituelle Funktion von Genre erlaubt es, Filmgenre als Mythos zu betrachten, in dem sich das Publikum als Mitglied dieses kulturellen Systems wiedererkennt. Dies wird besonders augenscheinlich in Hinblick auf den Western, der vielleicht wie kein anderes Genre nationale Identität durch das Zelebrieren des Ursprungsmythos und des Pioniergeistes generierte.

Für die Erforschung des *ritual approach* leistete John Cawelti Pionierarbeit. Er widmete sich dem kommerziellen Faktor von Genre, den er als *ritual approach* bezeichnete, und beschrieb die Funktion von Genre als Manifestation von Ideen, Idealen, kulturellen Werten und ideologischen Ambiguitäten.²⁴

Formulas enable the members of a group to share the same fantasies...[Patterns] that do not perform this function do not become formulas. When a group's attitudes undergo some change, new formulas arise and existing formulas develop new themes and symbols, because formula stories are created and distributed almost entirely in terms of commercial exploitation. Therefore, allowing for a certain degree of inertia in the process, the production of formulas is largely dependent on audience response. Existing formulas commonly evolve in response to new audience interests.²⁵

Dieses Phänomen der *audience response* kann auch in der Entwicklung des Road Movie-Genres beobachtet werden, etwa in den 80er Jahren, als das visionäre und romantisierte Road Movie der 60er und 70er Jahre eine Abzweigung nahm und die neuen, konservativen Werte der Reagan-Administration verinnerlichte. Die Botschaft richtete sich ausdrücklich auf die Idealisierung der Familie und Rebellion wurde häufig durch die Rückkehr des Helden in die Familie gelöst, wie an Filmen wie *Rain Man* (1988), *Back to the future* (1985) oder *Raising*

²³ Wright, Judith, zit. in: Moine, 2008², S. 74

²⁴ Vgl. ebd., SS. 76-79

²⁵ Cawelti, zit. in: Neale, 2000, SS. 220-221

Arizona (1987) erkenntlich wurde. So repräsentieren solche Tendenzen für die Einen ein kulturelles Phänomen, einen Ritus, für die Anderen hingegen pure Manipulation.

Abschließend muss noch bemerkt werden, dass beide Denkschulen eine enorme Komplexitätsreduktion vornehmen. Gemäß der Anschauungsweise von Genre als ideologischem Instrument wird das Publikum als passiv eingestuft, welches sich sämtliche Botschaften willig indoktrinieren lässt und über keine kritische Rezeption verfügt. So wird die Zuseherschaft in Bezug auf ihre Rezeptionsweise als homogene Masse angesehen, die nur *eine* Leseart ausüben würde.²⁶ Der rituellen Denkschule lässt sich ein ähnlicher Vorwurf machen. Diese vertritt eine universelle Definition, in der Genre kulturelle Konflikte symbolisch veranschaulicht und in einem ritualisierten Kontext inszeniert und verhandelt wird. Damit wird suggeriert, dass sie ebenfalls von Zusehern ausgeht, die unabhängig von ihrer geographischen und kulturellen Herkunft alle dieselben Werte verinnerlicht haben und auf dieselben Konflikte gleich reagieren.

1.5. ERWARTUNGSHALTUNGEN DER REZEPTIONSSEITE

Im Genresystem stehen sich zwei miteinander kommunizierende Instanzen gegenüber. Es handelt sich einerseits um die Produktionsseite, die sich der Wirkung und Funktion von Genrekonventionen bewusst ist und diese aufgrund einer bestimmten Intention aktiviert. Die zweite Instanz, das Publikum, kann diese Konventionen sowohl identifizieren als auch interpretieren und geht bei der Rezeption eines Werkes folglich einen Pakt ein. Besonders klassische Genrefilme erzeugen beim Zuseher eine Erwartungshaltung und man könnte sagen, dass sie ihm ein System von bereits vertrauten Mustern und Formeln aufbürden. Am Beispiel von *Feux Rouges* soll dies illustriert werden: Der Film kann zunächst auf mannigfaltige Weisen gelesen und interpretiert werden. Wenn aber die Tageszeitung *Le Monde* ²⁷ den Film als *Thriller* klassifiziert, schürt dies in Folge eine ganz spezifische Erwartungshaltung beim Zuseher, der nun beim Betreten des Kinosaals von einer Fülle an Suspense-Elementen

²⁶ Vgl. Moine, 2008², SS. 79-80

²⁷ *Le Monde*, 3.3. 2004

ausgehen wird. Das Filmmagazin *Première* ²⁸ wiederum ordnete *Feux Rouges* als *Road Movie* ein, mit der Folge, dass dabei ganz andere thematische Schwerpunkte suggeriert werden und Themen wie die Reise oder die Suche nach sich selbst in den Vordergrund der Erzählung treten. Eine solche Steuerung bzw. Manipulation kann in Hinblick auf die Rezeption des Filmes einerseits als hilfreich, andererseits aber auch als einengend betrachtet werden, oder wie es Moine ausdrückt: „*Les ,rails génériques’ sur lesquels roule le film peuvent être considérés comme des guides utiles ou comme un parcours obligé qui contraint le spectateur.*“ ²⁹

Als erfrischende Reaktion auf die allzu große Vorhersehbarkeit von Genrefilmen gelten jene Filme, die über die bereits fest etablierten Konventionen reflektieren, sie brechen und dem Zuseher in Folge aktive Mitarbeit abverlangen. In diesem Zusammenhang sei auf die Protagonisten der Nouvelle Vague verwiesen, im Bereich des Road Movies leisteten insbesondere postmoderne Filmemacher wie Jim Jarmusch, David Lynch oder Aki Kaurismäki faszinierende Beiträge zur Hinterfragung von Genrekonventionen.

Erwartungen zu generieren und so viele Menschen wie möglich vor die Leinwand zu locken, entsteht primär aus ökonomischem Kalkül. So verstärkten sich die Tendenzen, Genres zu hybridisieren, um verschiedene Zuschauergruppen gleichzeitig für einen Film begeistern zu können. Genre-Mix wird häufig als Phänomen der Postmoderne gesehen, in Wahrheit aber existierte er auch schon davor und stellt eine Thematik dar, an der sich die Geister scheiden. Wichtiger jedoch scheint die Überlegung, inwiefern von Genres, also *reinen* Genres tatsächlich die Rede sein kann. Fakt ist, dass der mittlerweile selbstverständliche und häufige Umgang mit der Hybridisierung von Genres und der darin enthaltenen Fülle an inter- sowie intramedialen Referenzen die Interpretationsmöglichkeiten vervielfältigt. Sie eröffnen ein weites Kaleidoskop an möglichen Lesearten, die auf mehreren Ebenen statt finden können. Die jeweilige Leseart wird dabei auch immer von der filmischen Bildung des Zusehers abhängig gemacht. So verhandeln diese vielschichtigen, schwer fassbaren Werke weniger symbolische Konflikte als dass sie auf Wiedererkennung und Assoziationen von intermedialen Referenzen, filmischen

²⁸ *Première*, März 2004

²⁹ Moine, 2008², S. 84

Codes und Konventionen rekurren.³⁰ Als Repräsentanten dieses Stils gelten Filmemacher wie Quentin Tarantino, Tim Burton, die Cohen-Brothers, David Lynch oder Olivier Assayas.

1.6. HISTORISCHE ENTWICKLUNGSPROZESSE VON FILMGENRES

The historical alternation of the dominating genre manifests itself in the three steps of canonization, automation, and reshuffling. Successful genres...gradually lose their effective power through continual reproduction; they are forced to the periphery by new genres often arising from a 'vulgar' stratum if they cannot be reanimated through a restructuring (be it through the playing up of previously suppressed themes or methods, or through the taking up of materials or the taking over of the functions of other genres.)³¹

Analog zur Literaturtheorie verfolgte die filmische Genretheorie zwei ähnliche Ansätze. Der essentialistische Ansatz, der seit Aristoteles existiert, sieht Genre-Entwicklung als fixen, vorhersehbaren Prozess und will eine *Essenz* des Genres identifizieren. Der evolutionistische Ansatz, der in der Literatur von Brunetière vertreten ist, beschreibt, in Bezug auf Darwin, die Genreentwicklung als ständigen Kampf ums Überleben. Genres werden dabei als eine Art biologischer Körper gedeutet, der Phasen der Geburt, des Wachstums und des Verfalls durchläuft. In diese evolutionistische Anschauungsweise könnten auch die russischen Formalisten eingeordnet werden. Für diese stand fest, dass sich ein neues, innovatives Genre zu einer dominanten, kanonischen Form wandelt. Durch sich wiederholende Automatismen erreicht das Genre eine neue, ihm eigene und innere Form.³²

L'œuvre nouvelle apparaît en opposition à d'autres œuvres, précédentes ou simultanées et concurrentes, définit par le succès de sa forme la « ligne de crête » d'une époque littéraire, et donne bientôt naissance à des imitations de plus en plus stéréotypées, à un genre qui s'use et qui pour finir, lorsque la forme suivante s'est imposée, se survit seulement dans la banalité de la littérature de consommation.³³

André Bazin konstatierte, dass jedes Genre ein sogenanntes *âge d'or* durchläuft. Es handelt sich um ein pures, klassisches Stadium, auf das anschließend der Verfall folgt. Er spricht hier von einer Mischung aus Evolutionismus und Essentialismus. Am Beispiel des Westerns hebt

³⁰ Vgl. ebd., S. 114

³¹ Jauss, zit. in : Neale, 2000, S. 214

³² Vgl. Moine, 2008², S. 119-122

³³ Jauss, zit. in: ebd.: S. 135

Bazin die klassische Phase um 1939 und 1940 hervor, die seiner Ansicht nach den für das Westerngenre so emblematischen Film *Stagecoach* (1939) hervorbrachte.³⁴

Thomas Schatz wiederum geht davon aus, dass sich alle Genres zunächst weiterentwickeln. Ein sehr transparentes Genre entwickelt sich allmählich von seiner ursprünglichen Form weg und hört irgendwann auf zu erzählen. So erreicht es schließlich eine Phase des bewussten Formalismus. Für Schatz sieht der Zuseher Geschichte nicht über die Form. Er betrachtet Geschichte als Unfall, der den zyklischen Charakter eines Genres von Genese, Klassizismus und Formalismus unterbricht. Die Folgen dieser Unfälle finden sich laut seiner Ansicht beim Musical, dem Western oder dem Gangsterfilm. Da die Zensur jegliche formalistische Phase verboten hatte, konnte keine reflexive Phase entstehen.³⁵

Die Betrachtung und Beschreibung der Genreentwicklung ist ein komplexer Vorgang, denn Genregeschichte konstruiert sich auf mehreren Ebenen. Essentialistische und evolutionistische Theorien greifen aber in ihrer universellen Aussage zu kurz, denn Genres sind einem ständigen Aktualisierungsprozess unterworfen. Darüber hinaus eignen sich diese Theorien besser für eine Anwendung auf klassische Hollywood-Studio-System-Filme. Ob man diese Modelle auf andere Länder und ihre jeweiligen Filmkulturen übertragen kann, scheint fraglich. Vielmehr sollte es darum gehen, folgende Faktoren gemeinsam zu betrachten: Es gilt, Veränderungen bzw. Transformationen auf der semantischen und syntaktischen Ebene zu untersuchen, sowie Genres immer in sozial- und kulturgeschichtliche Momente zu kontextualisieren sowie die Beziehung eines Genres zu anderen Genres zu beachten. Auch die Rezeptionsseite, also ihre Veränderungen in Hinblick auf Erwartungshaltungen, Bedürfnisse und Rezeptionsarten muss integraler Bestandteil davon sein.

³⁴ Vgl. ebd., S. 121

³⁵ Vgl. ebd., S. 123-124

2 KONSTITUIERENDE DETERMINANTEN FÜR DIE HERAUSBILDUNG DES ROAD MOVIES

2.1. DER WESTERN

2.1.1. Historische Ursprünge des Westernmythos

Die nahezu biblisch anmutenden Bilder von langen Siedlerzügen, die durch die scheinbar endlosen Weiten des Monument-Valley im Sonnenuntergang Richtung Westen ziehen, sind fest in unserem kollektiven Bewusstsein verankert. So beschreibt William K. Everson den Western „*as integral part of American folklore as the odyssey is of the Greeks.*“³⁶ Das Westerngenre verhandelt wie kein anderes Genre den zentralen identitätsstiftenden Mythos Nordamerikas, der um Themen des Ursprungs, des Fortschritts und der individuellen Freiheit kreist. Bertelsen verweist in diesem Zusammenhang auf die stark rituelle Funktion dieses Genres und den Mythos, der für ihn

eine Methode [ist], Widersprüche, die sich in der Praxis nicht lösen lassen, auf geträumte, vorgestellte, angestrebte Weise zu harmonisieren. Und auch deshalb ist der Western eine so universale Aussage geworden, weil seine Mythen in sich die Widersprüche nicht nur der Geschichte der „westlichen Welt“, sondern auch solche eines jeden (zumindest jeden männlichen) Individuums in seinem Gesellschaftssystem tragen. Zudem läßt sich das geschichtliche Gleichnis auch als menschliches verstehen: Der Western ist das Drama der Sozialisation, in dem sich der wilde, „unzivilisierte“ Naturzustand dem ordnenden, besitzergreifenden Eingriff nur anfänglich widersetzen kann, um am Ende um so wirksamer „kolonialisiert“ zu werden. Der Western-Held ist nicht derjenige, der das bewerkstelligt, und nicht derjenige, der es erduldet; er ist der Mittler, er ist der Bote, der dem Alten vom Neuen und dem Neuen vom Alten kündigt, ein „Engel der Geschichte“.³⁷

Amerika repräsentierte für viele aus Europa kommende Immigranten eine Art Garten Eden, der voller Verheißungen schien. Dort, so war man sich sicher, konnte der lang gehegte Traum von individueller Freiheit durch eigenes Land endlich verwirklicht werden. Diese verklärten Vorstellungen kollidierten jedoch schroff mit der vorgefundenen Realität. Die äußerst heterogene Zusammensetzung verschiedenster Bevölkerungsschichten, ihre jeweiligen

³⁶ Bertelsen, 1991, S. 43

³⁷ Vgl., ebd., SS. 28-29

Lebensstile und religiösen Orientierungen, barg enormes Konfliktpotential und entlud sich schließlich in einem Bürgerkrieg (1861-1865), da es scheinbar nicht gelang, zu einer Nation zu verschmelzen. Nach den ewigen, ideologisch motivierten Nord-Süd-Spannungskonflikten blickte sich das Land nun nach einem neuen, leeren Raum um, der ihm die Chance gab, sich endlich zu finden und neu zu definieren.³⁸

Bedeutete die Revolution der 13 Kolonien gegen die britische Krone ein großes soziales und geistiges Erwachen des amerikanischen Kontinents, so wurde der „*Far West*“ zum einzigartigen Eroberungsfeld der amerikanischen Grundauffassungen von Freiheit, Recht und Gerechtigkeit.³⁹

André Bazin nennt den Western den „*amerikanischen Film par excellence*“, weil er „*Evokation amerikanischer Geschichte*“ mit dem filmischen Mittel der Bewegung ist.⁴⁰

Die Erzählhandlung der Westernfilme ist im Zeitraum zwischen 1850 und 1910 angesiedelt. Es handelt sich dabei um eine historische Phase Amerikas, die von der Goldsuche, dem Bürger- und Indianerkrieg, den großen Viehtrails und der Organisation des Gesetzes geprägt war.⁴¹ Der Ansiedlungsprozess und die Landnahme im Westen gestalteten sich indessen sehr schwerfällig und provozierten bei der Bevölkerung Gefühle der Desillusionierung und Demütigung. Die ständig präsente Spannung *desozialisierte*⁴² die Menschen und machte Gesetzlose aus ihnen. Die Frustration und Ohnmacht, die von der Ausbeutung durch die wirtschaftlich Mächtigen herrührte, manifestierte sich in rebellierenden und legendären Volkshelden wie Billy the Kid, Sundance Kid oder Jesse James.

2.1.2. Ästhetische und narrative Entwicklung des Westerns

Evozierte der Beginn des Genres zunächst noch Assoziationen an die Abenteuerliteratur des 19. Jahrhunderts, erreichte es in den Jahren zwischen 1915-1925 seinen Status als massenkompatibles, ein in Serie produziertes Genre. Abgesehen vom Helden und der Repräsentation des Ursprungsmythos stellt das Motiv der *frontier* den zentralen und narrativen Knotenpunkt dar, über den die Botschaften des Filmes laufen. Die *frontier* war

³⁸ Vgl. Roloff / Seeßlen, 1979, SS. 13-16

³⁹ Ebd., S. 26

⁴⁰ André Bazin, zit. in ebd., S. 158

⁴¹ Vgl. Roloff / Seeßlen, 1979, S. 26f

⁴² Ebd., S. 26

Inbegriff für das „*Freiheitsverständnis des modernen Menschen*.“⁴³ Seine formalistische Phase erreichte das Genre laut Bazin mit Fords Meisterwerk *Stagecoach*, in welchem sich ein breites Spektrum von charakteristischen Handlungselementen wie das Überfalls-Schema, die Befreiung von Gefangenen, wilde Verfolgungsjagden zu Pferde und *Shoot-Out* konstituierten. Mit *The covered wagon* (James Cruze, 1923), einem sogenannten *epic*, wurde ein neuer und programmatischer Aspekt des Westerngenres freigesetzt. Die Erzählhandlung fokussierte auf einen großen historischen Moment, auf kollektiven Heldenmut und individuelles Schicksal. Das innovative Moment des *epics* vollzog sich indes auf der visuellen bzw. bildkompositorischen Ebene. Es brach mit traditionellen Einstellungskonventionen, die den Helden hauptsächlich in nahen und halbnahen Aufnahmen filmten.⁴⁴ Die *epics* inszenierten Landschaft als Erzählelement auf äußerst spektakuläre Weise und begannen mit einer „*Dramatisierung der Landschaft*“.⁴⁵ Diese äußerte sich insofern, als der Blick zunehmend auf die endlosen Weiten bis zum Horizont gerichtet und folglich mit Bedeutung aufgeladen wurde. Durch *Stagecoach* verdeutlichte sich erstmals, wie eng Mensch und Landschaft aneinander gekoppelt sind. Hier entstand laut Seeßlen eine neue Philosophie des Westerns, die zu einem Zeitpunkt einsetzte, an dem sich das Land bewusst wurde, dass das so ursprüngliche und genuine Amerika Vergangenheit war. Von nun an diene Amerika dem Western als imaginärer Schauplatz von ausgetragenen Konflikten und lieferte ein „*mythisches Erklärungsfeld für den Zustand der amerikanischen Gesellschaft und verarbeitete auch die Schrecken der Depression, den amerikanischen Sündenfall*.“⁴⁶ So bezeichnet Seeßlen den Western auch als „*mythisches Bild der Übergänge*“, indem die Phase zwischen den zwei großen Identitätskrisen Amerikas, also zwischen Depression und „*zwischen der politisch und sozialen Reaktion der Kriegs- und Nachkriegsjahre*“⁴⁷ verhandelt wird.

2.1.3. Das Road Movie: Eine moderne Fortsetzung des Westerns?

Es lassen sich bei beiden Genres erstaunlich viele Analogien in Bezug auf Narrationsschemata, Figuren, Bedeutung und Funktion von Landschaft und das Motiv des Fluchttriebs entdecken.

⁴³ Ebd., S. 1

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 57

⁴⁵ Roloff / Seeßlen, 1979, S. 55

⁴⁶ Ebd., S. 80

⁴⁷ Ebd., S. 88

So kann der Western als Urtext für das Road Movie beschrieben werden, das gewisse Aspekte des Westerns inkorporiert und eine moderne Fortsetzung des Individuums auf der Suche nach Freiheit und einer neuen *frontier* übernimmt. Sowohl der Western als auch das Road Movie basieren auf der Idee des Ursprungsmythos und formulieren eine Aussage über die Entstehung einer Zivilisation. Während der Western die Phase der Konstruktion einer Nation thematisiert, verhandelt das Road Movie die Auswirkungen dieses Zivilisationsprozesses. Vergegenwärtigt man sich die Analyse von Jim Kitses bezüglich der Mythen im Westerngenre in Kapitel 1.2, ergibt sich, dass seine Darlegung der vier strukturellen Oppositionen auch auf das Road Movie übertragen werden kann: *Wilderness/Civilisation*, *Individual vs. Community*, *Nature vs. Culture* und *East vs. West*.

In beiden Genres hat Landschaft eine besondere narrative Funktion inne. Die Helden, die sich in ihr eingebettet finden, oszillieren stets zwischen zwei Räumen, nämlich zwischen *Wilderness* und *Civilisation*. Indem der Westerner aus der Wildnis in eine Stadt kommt und dort im Sinne einer Voranschubung der *frontier* mithilft, erhält er den Status eines Wächters und Anführers, der besonderes Prestige genießt. Den Fortschritt bejahend, sehnt er sich aber gleichzeitig nach der Wildnis und der Natur, sodass er häufig nach erfüllter Mission die Stadt verlässt und in den Sonnenuntergang reitet. Der Road Movie-Held erlebt indes selten diese Bewunderung, da er meistens in der Rolle eines *Outlaws* agiert. Geht es im Western noch um die Stärkung einer gesellschaftlichen Ordnung, rebelliert der moderne Held auf dem Highway genau gegen diese.⁴⁸ Obwohl er sich aus der Gesellschaft ausgliedert, gelingt es ihm aber trotzdem nicht, Teil der so herbeigesehnten Natur zu werden und dort seine Freiheit zu finden, da er mit dem Symbol des Fortschrittes schlechthin, nämlich dem Auto, unterwegs ist. Ein wesentliches Thema in beiden Genres bildet der innere Spannungskonflikt des Helden von individueller Freiheit und moralischer Haltung:

In der sich erst bildenden Gesellschaft, die der Western beschreibt, ist die Frage, wie viel Freiheit einem Individuum in der Gesellschaft zukommen kann, noch offen. Diese Offenheit birgt Konflikte, die der Western dramaturgisch verarbeitet.⁴⁹

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 29ff.

⁴⁹ Ebd., SS. 27-28

So tritt im Western der Ausdruck der Freiheit erst aus der moralischen Spannung hervor. Dies sei laut Bertelsen im Road Movie genau umgekehrt, da hier ganz zentral die „*Aussage über die Freiheit*“⁵⁰ privilegiert wird. Denn aus dieser Aussage, für die die Helden auf den Highways kämpfen, entstehen schließlich die moralischen Spannungen.

2.2. JACK KEROUACS' ROMAN *ON THE ROAD* ALS URTEXT TREIBENDER IMPULS DES ROAD MOVIE-GENRES

2.2.1. Die Beat-Generation

Mit dem 1957 erschienen Roman *On the Road* gelang es dem Schriftsteller Jack Kerouac, das Porträt einer entfremdeten Jugend Amerikas zu zeichnen. Er brachte den damaligen Zeitgeist sowie Themen der Entwurzelung und der Suche nach sich selbst eindringlich und präzise auf den Punkt. Als Teil der sogenannten *Beatgeneration*, die sich Ende der 40er herausgebildet hatte, fungierte Kerouac neben Allen Ginsberg (*Howl*, 1956) und William S. Burroughs (*Naked Lunch*, 1959) als Sprachrohr und Popikone der amerikanischen Jugend.

Als kreative und gesellschaftskritische Hedonisten verspürte dieses Kollektiv das Bedürfnis, nach den Wirren der Depression und der Kriegsjahre sich und sein Land neu zu ergründen. Die Suche und Neudefinition zeigte sich insbesondere durch das Experimentieren mit Drogen, offen gelebter Sexualität und der Beschäftigung mit fernöstlichen Lehren. Die Ablehnung gegenüber traditionell amerikanischen Werten manifestiert sich auf vielschichtige Art und Weise in ihren literarischen Werken, wo aktuell und brisant gewordene Themen sowie ein innovativer und unkonventioneller Sprachstil den traditionellen Literaturbetrieb herausforderten. Mills beschreibt diesen revolutionären und kreativen Sprachstil als „*restless, rebellious, spontaneous, ecstatic and reckless*.“⁵¹ Die Autoren der Beat-Generation positionierten sich an der gesellschaftlichen Peripherie und lehnten Konsumismus, der für sie symptomatisch für Konformismus stand, ab. In sozialer und ökonomischer Opposition präsentierten sie sich als wahre Exoten, als *die Anderen*. In ihren Texten führen sie

⁵⁰ Ebd., S. 29

⁵¹ Mills, 2008², S. 35

Experimente mit Sprache, Syntax sowie den Verschiebungsmöglichkeiten von Bedeutung durch. In diesem Erzählkosmos, der von Bebop-Jazz, Sex, Freiheit, Männerbündnissen und Rivalität geprägt ist, werden grundlegende Motive wie Flucht, Rebellion und Erneuerung verarbeitet. In besonderem Maße finden marginalisierte Figuren wie Hobos, Afroamerikaner und Mexikaner des Nachkriegsamerikas Eingang, deren Status stets sehr romantisiert und verklärt wird. Als allumfassender Raum für die Entfaltung und das Zusammenspiel dieser Motive dient die Straße, *the road*, die mit ihrem transitorischen und fließenden Charakter *das* literarische Schlüsselmotiv schlechthin repräsentiert.⁵²

Die Texte wurden schließlich auch zum Ausgangspunkt für die junge Leserschaft, auf Entdeckungsreise durch Amerika zu gehen und sich auf spirituelle Art und Weise ihrem Lebenshunger hinzugeben. Auch Bob Dylan folgte diesem Gefühl und meinte stellvertretend für eine Generation über *On the Road*: „*It changed my life like it changed everyone else's.*“⁵³ Die Lebenslust und die Botschaften in den Texten wurden mit dem etwa zeitgleichen Auftauchen eines neuen Mediums, dem Fernsehen, effizient in sämtliche Wohnzimmer Amerikas transportiert. Dies führte dazu, dass die Beats aufgrund ihrer enormen Mediatisierung zu wahren *celebrities* avancierten, allen voran der rebellische Neal Cassidy, der als Ikone der Popkultur Ausdruck einer ganzen Generation und eines *way of life* wurde.

2.2.2. Der Autor Jack Kerouac

Jack Kerouac wurde als Jean-Louis Lebris de Kerouac 1922 in Lowell Massachusetts geboren und wuchs in einer bilingualen Umgebung auf. Erst als Sechsjähriger begann er, bei seiner Einschulung Englisch zu erlernen, zu Hause bei seiner Mutter verwendete er jedoch stets den *joual*, eine umgangssprachlicher Variation bzw. ein Basilekt des in Kanada gesprochenen Französisch. Dieser Dialekt trug gewiss auch zu Kerouacs Sprachempfinden bei und beeinflusste den Prozess, in dem er seine individuelle literarische Sprache zu finden suchte, die er schließlich als *spontaneous prose* bezeichnete. Ann Charters bezieht sich im Vorwort zu *On the Road* auf den québecischen Literaturkritiker Maurice Poteet und gibt seine Ansicht zu Kerouacs Sprachstil wieder:

⁵² Vgl. ebd., SS. 35-38

⁵³ http://www.bryanappleyard.com/article.php?article_id=48, [25.10.2009]

The Québec critic Maurice Poteet has argued that Kerouac's heroic efforts to break free of the influence of Thomas Wolfe in his search for his own language and his own technique of spontaneous prose was a way to deal with his bilingualism – the riddle of how to assimilate his first and most spontaneous language, *joual*, into colloquial, American prose style. Poteet recognized that the spontaneity ('don't stop to think'), the wordplay and the rush of associations in Kerouac's language experiments permitted him 'to build bridges to and from a number of inner and local realities which otherwise might not "become" American at all.⁵⁴

Diese spontane Prosa, mit der Kerouac die frenetischen und rastlosen Ereignisse seiner Helden schilderte, war vor allem vom Schreibstil seines Freundes Neal Cassidy inspiriert, den er in dessen Briefen entdeckt hatte. In den Jahren 1947 bis 1950 reiste Kerouac mit Neal Cassidy quer durch Amerika und er blieb dabei stets beobachtend auf dem Beifahrersitz. Nach dem sensationellen Erfolg von *On the Road* veröffentlichte er in Folge *The Subterraneans* (1958), *The Dharma-Bums* (1958), *Doctor Sax* (1959), *Mexico City Blues: 242 Choruses* (1959), *Maggie Cassidy* (1959), *Tristessa* (1960), *Lonesome Traveller* (1960), *The scripture of the golden eternity* (1960), *Big Sur* (1962), *Visions of Gerard* (1963), *Desolation Angels* (1965), *Satori in Paris* (1965), *Vanity of Duluo* (1968) und *Visions of Cody* (1973), wurde jedoch immer wieder auf sein Debütwerk reduziert. Kerouac fühlte sich falsch verstanden, wurde von der Kritik teilweise zerrissen und immer wieder nur als Zentralfigur der Beat-Generation gesehen. Die zunehmende Kommerzialisierung der Beatkultur verbitterte ihn zutiefst und er kompensierte seine Enttäuschung durch die Flucht in Alkohol und Drogen. Jack Kerouac starb 1969 47-jährig.

2.2.3. *On the Road* – Manifest einer jungen Generation auf der Suche nach sich selbst und ihrem Amerika

Nach unzähligen, ausgedehnten Reisen durch Amerika schrieb Kerouac vier verschiedene Versionen von *On the Road*, bis er die schließlich fünfte, endgültige Version in nur fünf Wochen verfasste. Der Erzähler des Romans fungiert als Alter Ego Kerouacs und heißt Sal Paradise. Als Protagonist schildert dieser aus der Ich-Perspektive die in vier Teile gegliederte, impulsive und rastlose Reise durch Amerika, die gegen Ende der Erzählung über die Grenze

⁵⁴ Ann Charters, in: Kerouac, 2000², S. XXV

nach Mexiko führt. Sal ist ein junger Schriftsteller, dessen Freunde sich bereits im Westen, den er „*the promised land*“⁵⁵ nennt, befinden. Das Reisemotiv ist dabei immer wieder einerseits an die *frontier*, andererseits an die Mythologie des Wilden Westens gekoppelt. Laderman bemerkt dazu: „*Several Passages express Sal and Deans spiritual and sensual awakenings in terms of retrieving a mythical cowboy identity.*“⁵⁶ So kann es Sal kaum mehr erwarten, seinen starren und lähmenden Verhältnissen zu entkommen und in ein ungewisses Abenteuer aufzubrechen.

The fellows at the Loop blew, but with a tired air, because bop was somewhere between its Charlie Parker Ornithology period and another period that began with Miles Davis. And as I sat there listening to that sound of the night which bop has come to represent for all of us, I thought of all my friends from one end of the country to the other and how they were really all in the same vast backyard doing something so frantic and rushing-about. And for the first time in my life, the following afternoon, I went into the West.⁵⁷

Ein Freund vom College hatte Sal eingeladen, nach San Francisco zu kommen und so macht sich Sal unverzüglich nach Denver auf, um seinen verrückten Freund Dean Moriarty zu treffen. Dean, Alter Ego von Kerouacs Freund Neal Cassidy ist ein schnell redender Weiberheld, der nach New York gekommen war, um das Schriftstellerhandwerk zu erlernen. Sal macht Dean für seinen Erfolg bei Frauen, seine Coolness und seinen überschäumenden Lebenshunger zu seinem Idol, dementsprechend beschreibt er ihn auch als

(...) western kindsman of the sun, Dean. Although my aunt warned me that he would get me in trouble, I could hear a new call and see a new horizon, and believe it at my young age; and a little bit of trouble or even Dean's eventual rejection of me as a buddy, putting me down, as he would later, on starving sidewalks and sickbeds – what did it matter? I was a young writer and I wanted to take off. Somewhere along the line I knew there'd be girls, visions, everything; somewhere along the line the pearl would be handed to me.⁵⁸

Die Paarkonstellation in *On the Road* setzt sich aus zwei sehr kontradiktorischen Figuren zusammen, die in traditioneller *Buddie-Manier* durch Amerika ziehen. Der Gegensatz zwischen dem wilden Dean und dem bodenständigen Sal kündigt durch die Metapher der Straße und ihrer künftigen Bedeutung für die Nachkriegs-Auto-Kultur bereits den Übergang

⁵⁵ Kerouac, 2000², S. 16

⁵⁶ Laderman, 2002, S. 10

⁵⁷ Kerouac, 2000², S. 13

⁵⁸ Ebd., S. 10

der Vorstellungen eines neuen Amerika an. Dean, der als unberechenbarer, wilder, aber dennoch virtuoser Fahrer idealisierend und glorifizierend dargestellt wird, reflektiert Hollywoods eigene Personifizierung von der Befreiung, die das Rasen repräsentiert, man denke etwa an James Dean, der letztendlich bei einem Autounfall starb.⁵⁹ Die Transportart variiert im Laufe ihrer Reisen immerfort und reicht von Autoreisen über Autostopps bis hin zu Busreisen.

Auf ihren Reisen kreuz und quer durch Amerika trennen und finden sich Sal und Dean immer wieder und erleben zahlreiche Abenteuer, die sich dank Deans Spontaneität und Impulsivität ergeben. In einem kontinuierlich hohen Erzählfluss, der von kontemplativen und poetischen Landschaftsbeschreibungen durchdrungen ist, jagt ein Erlebnis das nächste. Die Schilderung dieser Eindrücke vermischt sich mit persönlichen Gedanken, Empfindungen und Kommentaren. Was die Protagonisten immer mehr erkennen müssen, ist, wie sehr sich die Repräsentation vom Unterwegssein und die tatsächlich erlebte Realität voneinander abgrenzen. Durch die vielfachen Referenzen auf Literatur und Film bündelt *On the Road* eine Fülle an Intermedialitäten und recycelt filmische Motive und Figuren der amerikanischen *Road-Mythologie*. An einem Punkt bezieht sich Kerouac auf den Film *Sullivan's Travel* (Preston Sturges, 1940), als Sal auf einer Busfahrt nach LA, wo er ein mexikanisches Mädchen namens Terry trifft, Folgendes beobachtet:

In the gray, dirty dawn, like the dawn when Joel McCrea met Veronica Lake in a diner, in the picture Sullivan's Travels, she slept in my life.⁶⁰

Die Inspiration durch das Medium Film tritt in unzähligen Textpassagen zutage, die beim Leser Assoziationen an filmische Bilder, evozieren:

We came into the dizzying heights of the Sierra Madre Oriental. The banana trees gleamed golden in the haze. Great fogs yawned beyond stone walls along the precipice. Below, the Montezuma was a thin golden thread in a green jungle mat. Strange crossroad towns on top of the world rolled by, with shawled Indians watching us from under hatbrims and rebozos. Life was dense, dark, ancient. They watched Dean, serious and insane at his raving wheel, with eyes of hawks. All had their hands outstretched. They had come down from the back mountains and higher places to hold forth their hands for something they thought civilization could offer, and they never dreamed the sadness and the

⁵⁹ Vgl. http://www.univie.ac.at/Anglistik/easyrider/data/picks_on_kerouac.htm, [05.06.2009]

⁶⁰ Ebd., S. 74

poor broken delusion of it. They didn't know that a bomb had come that could crack all our bridges and roads and reduce them to jumbles, and we would be as poor as they someday, and stretching out our hands in the same, same way. Our broken Ford, old thirties upgoing America Ford, rattled through them and vanished in dust.⁶¹

Die erkennbare Affinität zum Medium Film war von enormer Bedeutung, und so versuchten sich die Beat-Autoren auch an filmischen Experimenten. Jack Kerouac ging eine Zusammenarbeit mit dem renommierten Fotografen Robert Frank ein, der vor allem für seinen Bildband *The Americans*⁶² zu großer Berühmtheit gelangte. In diesem Band dokumentierte er seine Reise durch Amerika und präsentierte einen authentischen und repräsentativen Querschnitt der amerikanischen Gesellschaft, der von Armen und Reichen, von Mexikanern und Indianern bis hin zu Drag-Queens reichte. Kerouac und Frank realisierten *Pull my daisy* (1959), eine 27-minütige Art-Film-Version von *On the Road*. Das Resultat wurde von der Kritik gut rezipiert und setzte wichtige Impulse für das *New American Cinema* der 50er. Aufgrund der engen Beziehung zu den Massenmedien wurden Ikonen und Bilder der Popkultur wie Henry Fonda, Clark Gable oder Buster Keaton in ihren Gedichten verarbeitet.⁶³

2.3. DIE WIEDERBELEBUNG DER LANDSCHAFT ALS NARRATIVE INSTANZ IM AMERIKA DER 60er JAHRE

2.3.1. Das Erscheinen einer neuen *frontier*

Landschaft erfuhr in den 60ern sowohl als ästhetische als auch als narrative Instanz eine enorme Renaissance, die in Bezug zum politischen und sozialen Kontext gesetzt werden muss. Dieser Kontext soll nun mit einigen wenigen Schlagwörtern konzis vergegenwärtigt werden. Der Begriff der *frontier* war in vielen Bereichen wieder sehr aktuell geworden. Sowohl innen- als auch außenpolitisch fand ein Kampf um Grenzen statt. Internationale Spannungen ließen Unsicherheit und Unbehagen unter der Bevölkerung entstehen. Im Kräfteingen mit der Sowjetunion erstreckte sich der Kampf um Grenzen sogar bis ins All. Im Land selbst spielte sich ein Kampf um soziale Grenzen bei Bürgerrechtsbewegungen und Massendemonstrationen

⁶¹ Kerouac, 2000², S. 273

⁶² Frank, Robert: *The Americans*. New York: Aperture 1959

⁶³ Vgl. Mills, 2008², SS. 57-59

ab.⁶⁴ Darüber hinaus war die Filmbranche von nachlassenden Zuschauerzahlen stark gebeutelt, was wiederum zu einer Reduktion von Filmproduktionen und Kinosälen führte. John F. Kennedy brachte nach seinem Präsidentschaftsantritt den Begriff der *frontier* als nationalen Mythos wieder ins kollektive Bewusstsein zurück, als er eine neue Grenze ausrief und sagte: „*We stand today at the edge of a new frontier.*“ Interessant dabei ist, dass er eine Brücke zum *frontier*-Motiv Ende des 19. Jahrhunderts schlug, denn damals erklärte Roosevelts Freund, der Historiker Frederick Jackson Turner in *The Significance of the Frontier in American History* die Grenze zum Westen als geschlossen.⁶⁵ So fand sich Amerika an der Schwelle einer neuen Epoche wieder: Das Land war erneut auf der Suche nach einem Raum zur Selbstfindung, was folglich zu einer „*Neubewertung und Neuwahrnehmung der Landschaft des Mittleren Westens*“⁶⁶ führte. Diese avancierte zum neuen Austragungsort von Definitionsversuchen in Hinblick auf die nationale Identität.

2.3.2. Wahrnehmung und Inszenierung von Landschaft im Film

Bei der Inszenierung von Landschaft bedient sich der Film einer kunsthistorischen und kulturell konventionalisierten Bildkomposition, die mit ihren eigenen technischen Möglichkeiten eine spezifische Repräsentation von bewegten Landschaften in bewegten Bildern schuf. Bereits seit dem 18. Jahrhundert existierte eine Art Gebrauchsanleitung für die künstlerische Landschaftsdarstellung. Im 19. Jahrhundert stieg Landschaft als zentrales Motiv in den Künsten auf, just zu jener Zeit, als sich die physische, mentale und psychische Wahrnehmung von Raum im Zuge der Industrialisierung radikal transformierte. Durch die Entwicklung des Eisenbahnwesens und des Tourismus revolutionierte sich die Art, Raum zu durchreisen als auch wahrzunehmen.⁶⁷ Es sei betont, dass Landschaften erst durch die Interpretation des Rezipienten lebendig und bedeutungsvoll werden. So meint Koschorke: „*Die Art der Wahrnehmung gilt als kulturell anerzogen, denn [w]ie man Natur sieht, hängt davon ab, welche Erfahrungen mit Bildern, mit Perspektive und räumlicher Ordnung man gemacht hat*“.⁶⁸

⁶⁴ Vgl. Dippel, 2003⁶, S. 110

⁶⁵ Vgl. Pekler, Michael, in: Moving Landscapes, 2006, S. 96

⁶⁶ Ebd., S. 111

⁶⁷ Vgl. Pichler / Pollach (Hg.), 2006, S. 16

⁶⁸ Albrecht Koschorke, zit. in: ebd., S. 16

Die große Begeisterung, endlich Landschaft und ihre meteorologischen Aspekte in bewegten Bildern darzustellen, schlug sich auch in der Tatsache nieder, dass zu Beginn der Filmkunst in den USA mehr Copyrights für sogenannte *landscape-actuality films* verliehen wurden als für andere Genres. Diese Filme waren für das Publikum insofern faszinierend, als schwer erreichbare Orte durch die Kamera in die heimischen Kinosäle gebracht wurden. In diesen Filmen wurde die Anmut der Natur betont, die exotische Wildnis präsentiert, immer auch mit der dahinter verborgenen Intention, nationale Identität zu schaffen. Vielfach wurden diese Filme von Zügen oder Schiffen aus gedreht, um so die Bewegung der Landschaft, die vor dem Auge vorbeigleitet, mit sogenannten *phantom rides* zu dokumentieren.⁶⁹

Um Landschaftsbilder im Raum zu konstruieren, werden Kameratechniken wie Zeitraffer oder Zeitlupe verwendet. Der Filmwissenschaftler P. Adams Sitney verortet grundlegend vier Arten der Darstellung: die bewegliche Kamera und die Kamerafahrt, den Schwenk und die Totale.⁷⁰ Die Kombination von Kamerafahrt und Schwenk wurde bereits in den 1890er Jahren verwendet, um Landschaften einzufangen. Dieses Bildformat, als *Ansicht* bezeichnet, zieht sich wie ein roter Faden durch die technische Filmgeschichte bis zum Ersten Weltkrieg und spiegelt die Begeisterung und Anziehung zur Landschaftsszenerie wieder, die unter anderem auch unsere Schaulust befriedigt und den Aspekt einer Attraktion innehat.⁷¹ Diese Fokussierung von Landschaft als Attraktion und als Marketingvehikel für touristische Zwecke ordnete sich aber bald dem narrativen Konstrukt des Films unter und fungierte immer mehr als Hintergrund und Kulisse. Aufgrund dieser dominanten Position des narrativen Schemas wurde dadurch immer häufiger die Totale eingesetzt. Laut Sitney würde die Totale, anders als der Schwenk und die Kamerafahrt, die aneinander montierten Bilder des narrativen Systems miteinander in Bezug setzen und ihre Bedeutung zu anderen Bildern entfalten. Zu stilistischen Höchstformen läuft die Totale auf, weil sie kraft der Montage eine bessere *mise-en-scène* ermöglicht und dramatische Qualitäten aufweist, die in besonderen Genres ganz klar dafür verwendet wurden. So ist die Totale Schaufenster und lenkt die Aufmerksamkeit auf menschliche Handlungen und Orte, die in einem größeren Rahmen inszeniert werden, aber

⁶⁹ Vgl. Ebd., S. 18

⁷⁰ Vgl. Ebd., S. 19

⁷¹ Vgl. ebd., S. 19

dennoch die Mächtigkeit des Raumes betonen.⁷² Obwohl sich die Bildformate nicht änderten, entwickelte die Repräsentation von Landschaft eine zunehmend kontextualisierende Funktion.

Auch André Gardies sieht die Rolle der Landschaft im Film darin, den Ort der Reflexion zur Verfügung zu stellen. Um klarer zu definieren, welche Aufgabe ihr im narrativen Film zufällt, unternahm er den Versuch, die Einsatzmöglichkeiten der Landschaft im Film detaillierter zu kategorisieren, und unterteilte sie in Bezug auf ihre Funktion in sechs Gruppen: Les paysages du cinéma. Seyssel Die „paysage“ fond - die Landschaft als Hintergrund, die einer Art Bühnenbild entspricht und damit die häufigste Form der filmischen Landschaft ist, wobei die wichtigste Aufgabe dieser Landschaft eine Bestätigung, eine referenzielle Verankerung der diegetischen Welt sei, die „paysage-exposant“ – die Landschaft als Spektakel, die im Sinne eines Multiplikatoreffektes die Großartigkeit der erzählten Geschichte unterstreicht, eine Funktion, die häufig im Genrekino zu finden sei, die „paysage-contrepoint“ – die Landschaft als Gegnerin der ProtagonistInnen, die in irgendeiner Form überwunden werden muss. Gardies weist auf das emotionale Potenzial einer solchen Uneinigkeit zwischen ProtagonistInnen und Umgebung hin, sowohl in der Komödie wie auch in anderen Genres; die „paysage-expression“ – eine Landschaft, die eine osmotische Verbindung mit dem Menschen eingeht, was im Deutschen gerne als Seelenlandschaft bezeichnet wird; die „paysage-catalyse“ – die Landschaft wird zur Agentin einer Transformation der ProtagonistInnen; und endlich die „paysage-drame“ – die Landschaft, die eine narrative Funktion hat und Teil der diskursiven Strategien des Films ist.⁷³

Landschaft wird grundsätzlich in ihrer symbolischen Funktion aktiviert, indem sie emotionale Stimmungen der Protagonisten reflektiert. Balázs bestätigt dies, wenn er sagt, dass sie als *„Milieu und Hintergrund einer Szene, deren Stimmung sie tragen, unterstreichen und begleiten muß.“*⁷⁴ Landschaft ist nicht nur als Stimmungsbild relevant, sie kann auch zum Stilmittel instrumentalisiert werden, wie es insbesondere bei Filmautoren zu beobachten ist. Auch Eisenstein betonte die Wichtigkeit der Landschaft und wie ausdrucksstark sie sei, um Stimmungen vermitteln zu können. Im Stummfilm nannte er die Landschaft sogar die *„Musik der Landschaft“*, die den Film emotional und ästhetisch strukturiert.⁷⁵

In den 60er Jahren tauchte laut der Kritiker John Beardsley und Robert A. Sobieszek Landschaft als *„Schauplatz [auf], an dem widersprüchliche Vorstellungen von der Nation verhandelt werden, wie auch um neue Formen des ästhetischen Ausdrucks anzuregen.“*⁷⁶ Einen gewichtigen Beitrag zur Landschaftsdarstellung leisteten ebenfalls zwei Ausstellungen in New York: Es handelte sich um die *Earth-* bzw. die *Land-Art*-Bewegung, die 1968 in der

⁷² Vgl. Sitney, in: ebd., S. 108

⁷³ Ebd., S. 21

⁷⁴ Béla Balázs in ebd., S. 21

⁷⁵ Eisenstein, zit. in: ebd., S. 22

⁷⁶ Beardsley / Sobieszek, in ebd., S. 113

Ausstellung „*Earth Works*“ ausgestellt wurden. Hier präsentierte eine neue Generation von Landschaftsfotografen gewöhnliche und unspektakuläre Landschaften, die durch den Menschen gezeichnet waren. Der mittlere Westen stilisierte mit seinen alltäglichen Schauplätzen Motive des „*Zwischenraums*“ und des *Übergangs*.“⁷⁷ Landschaft wurde also stets dazu instrumentalisiert, die Erzählung wesentlich zu stützen und Henrik Gustaffson spricht von einem

Wiederaufleben des Landschaftsgenres in der Kunst und Fotografie der New-Hollywood-Ära, das sich dem Un-Ästhetischen und Weltlichen zuneigte und oftmals mit Begriffen von Abwesenheit oder Entropie definiert wurde. Die KünstlerInnen misstrauten jeder endgültigen Lesart von Landschaft als einer unschuldigen, zeitlosen Gegebenheit und der durch sie verstärkten Dichotomie zwischen Natur und Kultur, und antworteten mit einer Landschaftsdarstellung, der offenkundig solche formale Ideen und Idealisierungen gleichgültig waren.⁷⁸

Das Road Movie-Genre eignete sich vorzüglich für die Programmatik der New-Hollywood-Autoren, die die verschiedenen Funktionen von Landschaft in bewegten Bildern reflektierten. Faszinierend dabei ist vor allem, dass das Road Movie eine Beschäftigung mit grundlegenden Aspekten des Mediums Film ermöglicht und Raum und Bewegung sowie die Vermittlertätigkeit des Kameraauges thematisiert.

3 DIE ENTWICKLUNG DES ROAD MOVIE GENRES

3.1. DEFINITION DES ROAD-MOVIES NACH DEM MODELL VON RICK ALTMAN

Road movies are too cool to address seriously socio-political issues. Instead, they express the fury and suffering at the extremities of civilised life, and give their restless protagonists the false hope of a one-way ticket to nowhere...road movies are cowled in lurking menace, spontaneous mayhem and dead-end fatalism, never more than a few roadstops away from abject lawlessness and haphazard

⁷⁷ Vgl. ebd., S. 114

⁷⁸ Gustaffson, in: ebd., SS. 111-112

bloodletting...road movies have always been songs of the doomed, warnings that once you enter the open hinterlands between cities, you're on your own.⁷⁹

In diesem einleitend angeführten Zitat, das sich bereits einer konkreten Definition nähert, sind relevante und determinierende Schlagwörter wie „*socio-political issues*“, „*spontaneous mayhem*“, „*dead-end fatalism*“, „*roadstops*“, „*bloodletting*“, „*songs of the doomed*“ oder „*suffering at the extremities of civilised life*“ enthalten. Aus diesen Attributen geht ein dichtes und präzises Bild der wesentlichen Elemente, die in diesem Genre zusammenwirken, hervor. Um die Definition noch weiter auszubauen und theoretisch zu stützen, soll anhand des Semantisch-Syntaktischen Modells von Rick Altman eine tiefgreifende Annäherung vorgenommen werden.

Auf der semantischen Ebene tritt in Form der Protagonisten das Buddy-Paar auf. Dieses setzt sich aus zwei konträren Charakteren zusammen, die unterschiedliche Lebensstile und Werte repräsentieren. Die Ausgangssituation der beiden beginnt an einem einengenden und statischen Ort, der in ihnen Gefühle der Frustration und Verzweiflung erzeugt und Motor ihres Fluchttriebes und Ausbruchversuches ist. Außerhalb der Gesellschaft geben sie sich ihrem rebellischen Drang hin. Es sei darauf hingewiesen, dass der Raum *außerhalb der Gesellschaft* nur bedingt existiert, da man auch unterwegs auf den Straßen der vermeintlichen Freiheit den Regeln und Konventionen der Gesellschaft unterworfen ist. Als weitere semantische Elemente treten das Auto, die Straße bzw. der Highway, die Motels und Diners am Straßenrand, die Reise sowie die Straße, die als Fluchtlinie in den Horizont mündet, auf den Plan. Filmtechnische Grundzüge wie Travelling-Shots, variationsreiche und zersplitterte Montagetechniken sowie das Widerspiegeln des Fahrers im Rückspiegel sind ebenfalls wesentliche Komponenten auf der semantischen Skala.

Die semantischen Elemente finden sich auf der syntaktischen Ebene nun in Beziehung zueinander gesetzt. Diese gibt Aufschluss über die narrative Struktur und der daraus folgenden Bedeutung der Botschaften des Road Movie-Genres. Die narrative Makrostruktur ist in Aufbruch, Passage und Ankunft bzw. Rückkehr segmentiert. Der Fokus der Handlung liegt maßgeblich auf der Passage, die wie eine Art *Loop* erscheint, da ihre Funktion nicht darin liegt,

⁷⁹ Atkinson, zit. in Cohan/Hark, 1997, S. 1

den Figuren einen Moment der Entwicklung oder Reifung zu gestatten, sondern lediglich als eine Art Vakuum zu betrachten ist, in welchem latente Sehnsüchte und Triebe ausgelebt werden können. In der Ankunft der Figuren tritt der zutiefst existentielle Charakter des Genres zutage, der entweder im selbst gewählten bzw. dem durch die Gesellschaft herbeigeführten Tod endet, oder aber in der Rückkehr zum ursprünglichen Ausgangspunkt. Auch die Wiederkehr von dramaturgischen Elementen verleiht der narrativen Struktur den typisch episodischen Erzählrhythmus. Dazu zählen die Stopps am Straßenrand und die dortige Begegnung mit Menschen. Diese Momente steuern bzw. dynamisieren das Geschehen, indem es verlangsamt, gestoppt oder angetrieben wird und den weiteren Handlungsverlauf determiniert. Wie in Kapitel 1.3. bereits erwähnt, lassen sich diese beiden Ebenen nicht voneinander isolieren, denn dieselben Elemente können sich auf beiden Ebenen finden. Wie zum Beispiel die Landschaft, durch die sich die Figuren bewegen, die einerseits zu den semantischen Elementen gezählt werden kann, andererseits aber das archetypische Symbol von Rebellion gegen konservative Werte repräsentiert, sich visuell an die Stimmungen der Figuren koppelt und somit auch Teil der syntaktischen Ebene wird. Im Sinne von André Gaudies fungiert sie als *paysage-drame* oder *paysage-exposant*. In diese Liste reihen sich auch Komponenten wie die Straße ein, die Freiheit, Schicksal und den Lebensweg symbolisiert. Das Auto, das semantisch als schlichtes Fortbewegungsmittel fungiert, illustriert den zivilisatorischen Fortschritt durch Technik und den Sinn für Individualismus des Fahrers.

Das hier vorliegende Kapitel soll nun einen konzisen Umriss über die Entwicklung des Road Movie-Genres präsentieren. Es soll hier weniger ein umfassender und kompletter Abriss seiner Evolution im Vordergrund stehen, vielmehr wird das Augenmerk auf die vitalen und kreativen Kulminationspunkte des Genres gelegt und in Beziehung zu ihrem jeweiligen soziokulturellen Kontext gesetzt. Prinzipiell lässt sich bei allen Genres feststellen, dass sich ihre kreative Wiederbelebung insbesondere in turbulenten und verunsicherten Phasen realisiert:

Likewise, the three major cycles of outlaw-rebel road films [...] have occurred in eras where the culture is reevaluating a just-closed period of national unity focused on positive, work-ethic goals: the film noir aftermath of the war (Detour, They live by night); the late 1960s challenge to the corporate conformism and anti-Communism of the Eisenhower era and the deepening involvement in Vietnam throughout the subsequent decade (Bonnie and Clyde, Easy Rider); and, most recently, in the early 1990s as the Reagan era's renewed offensive against the Communists lost its primary target and the

masculinist heroics of the Gulf War gave way to closer scrutiny (My Own Private Idaho, Thelma and Louise, Natural Born Killers).⁸⁰

3.2. DAS SELBSTREFERENTIELLE POTENTIAL DES ROAD MOVIE-GENRES

Die Selbst-Referentialität des Mediums Film manifestierte sich mithilfe von technischen Fortbewegungsmitteln bereits in seinen Anfängen. Bewegung und deren akzelerierte Wahrnehmung wurde in Filmen wie etwa Sacha Guitrys *Pacific 231* (1936) thematisiert. Erst durch das Auto, Inbegriff von Modernität und Individualismus, wurde deutlich, wie sehr Autos und Film dazu prädestiniert waren, eine äußerst fruchtbare, künstlerische Zusammenarbeit einzugehen. Seit den Anfängen der Filmgeschichte waren Autos wesentlicher Bestandteil der Produktion und ermöglichten bei Filmen von Griffith die ersten, schnell gleitenden Travelling-Shots im narrativen Film. Der grandiose Höhepunkt und die spektakuläre Symbiose dieser beiden Instanzen vollzogen sich mit der Entwicklung eines Genres, das diese modernen und wahrnehmungsverändernden Attribute effektiv inszenierte. Gilles Deleuze konstatiert, dass die Einzigartigkeit des Films darin bestehe, dass er Bilder der Bewegung zeige. Für ihn ist der Film ein Bewegungsganzes, in welchem folgende drei Instanzen aufeinandertreffen: Die Bewegung im Bild, die Bewegung der Kamera und der Schnitt, in welchem die Kamerabewegung unsichtbar wird. Wesentlich ist, dass diese neue Form der Wahrnehmung die Wahrnehmung und den Körper des Wahrnehmenden trennt.⁸¹

Analog zum Zuseher ist auch der Autofahrer Reisender und Wahrnehmender zugleich. Beide befinden sich in einem passiven Zustand, die bewegten Bilder ziehen an ihrem Auge vorbei.⁸² Wie die sich abspulende Filmrolle rollt auch die gestrichelte Linie auf der Straße vor den Augen des Reisenden ab. So dient die Windschutzscheibe als Leinwand, auf der sich die Zukunft visualisiert, und an der die Bilder und Eindrücke vorbeiziehen. Das Auto ist somit eine Ausdehnung und Verlängerung der menschlichen Fähigkeiten und ermöglicht eine neue Raumerfahrung. Diese offenbart sich in einer beschleunigten Reise durch Raum und Zeit, die sich paradoxerweise in einer Gleichzeitigkeit der Bewegungslosigkeit vollzieht.⁸³ Die Kamera bewegt sich dabei mit dem bewegten Objekt mit, und dies resultiert in einer lebendigen

⁸⁰ Laderman, 2002, S. 2

⁸¹ Vgl. Karpf, 1991, S. 21

⁸² Vgl. ebd., S. 23

⁸³ Vgl. ebd., S. 30

Montage von Detailaufnahmen des Rückspiegels, der Seitenansicht des Fahrers, oder der Einstellung aus einem anderen Auto.

(...) road movies generally use frame compositions that incorporate the front or side windshields and rearview mirrors. To be sure, this is due largely to driver point of view shots; but these frame compositions also function reflexively, exaggerating or enhancing the camera's presence. Unlike interior domestic scenes that use doorways and windows to create a sense of entrapment and enclosure, the road movie makes use of the formalistic frame within-a-frame so as to foreground the crucial act of looking and seeing while driving.⁸⁴

3.3. DIE 60er JAHRE: VISIONÄRER AUFBRUCH

Ende der 60er Jahre drehten die emporstrebenden jungen New-Hollywood-Autoren den Zündschlüssel für ein Genre um, durch welches neue, innovative Ausdrucksformen entdeckt werden konnten. Die Reise als Kulturkritik wurde wieder aufgegriffen sowie modernisiert und Rebellion avancierte zur essentiellen Aussage. Diese Rebellion fand einerseits genreintern statt, da die Filme gegen die traditionellen Filmerzählungen und Techniken sowie gegen das dominierende Studio-System revoltierten. Genreextern lehnten sich andererseits die Filme in ihren Handlungen und Darstellungen gegen gesellschaftliche Konventionen auf. In einem Zeitalter, das von Massenmediatisierung und Massenmobilität geprägt war, veräußerlichte sich die jugendliche und stets romantisierte Rebellion durch *die* Ikone der Popkultur, dem Auto, welches sich in der britischen und amerikanischen Pop-Art-Malerei der späten 50er und frühen 60er Jahre wiederfindet. Aber auch in den Filmen wie *Scorpio Rising* (1964) von Kenneth Anger, der den *Biker-Outlaw* und seinen Motorradfetisch in einer mythischen und religiösen Überhöhung inszeniert. In diesen Filmen erhalten Popsongs als narrative Instanzen erstmals viel Raum, ein Moment, das Jahre später in den Road Movies konsequent verwendet wurde. Unter jungen Menschen wurde das Phänomen des *customizing* von Autos enorm populär, da sich der Fahrer durch eine Stilisierung und Individualisierung des eigenen Autos aus der Masse hervorheben und all seine Sehnsüchte und Fantasien darauf projizieren konnte. So fungierte das Auto in den Road Movies als zentrale Ikone, denn

⁸⁴ Laderman, 2002, S. 16

cars and motorcycles represent a mechanized extension of the body, through which that body could move farther and faster than ever before and quite literally evade the trajectory of classical narrative.⁸⁵

Darüber hinaus war die Instandsetzung des Interstate-Highway-Systems ein weiterer, erwähnenswerter Faktor, der es den Amerikanern ermöglichte auf diesem Wegenetz ihr Land zu erfahren, und große Entfernungen effizient zurückzulegen.

The highway surge of the 1950s promotes an image of America as a healthy body whose lifeblood flows through a network of road arteries. It also presents itself as a bold step forward into the modernized future, exaggerating both the entrepreneurial spirit of individualized freedom and the community spirit of transportation as communication. The new highways would reconstitute the nation's identity as a unity, while reinventing the American pioneer spirit with evocative frontier imagery.⁸⁶

Die imminente Geburt des Road Movies wurde durch zwei filmische Vorboten bereits leise angekündigt. Es handelt sich dabei um László Benedeks *The wild one* (1953) und Roger Cormanns *The wild angels* (1966), zwei Bikerfilme, die die Subkultur der Hell's Angels darstellten. Als eine der vielen Facetten der *Counterculture* rebellierten auch diese gegen das konservative Amerika und lebten in einer Art Parallelgesellschaft, die nach ihren eigenen Regeln funktionierte. Ohne Anspruch darauf, Road Movies zu sein, thematisierten diese Werke jugendliche Rebellion, Rastlosigkeit und Mobilität. Ausbruchsfantasien und Motorradfetisch bestimmten dabei den Grundton.⁸⁷

Den ersten kräftigen Impuls für die Konstitution eines neuen Genres setzten *Easy Rider* (1968) und *Bonnie and Clyde* (1967). Beide hoben New-Hollywood, dessen Protagonisten alle mit Road Movies debütierten, aus der Traufe. Dieses Kollektiv verankerte die Metapher der Straße und der Reise in der Mythologie des Genres und begann, mit diversen Filmtechniken und Narrationsmöglichkeiten wagemutig zu experimentieren.

Beide Filme etablierten zwei richtungsweisende Formen von Narrationsfolien, die nachkommende Road Movies immer wieder aufs Neue bearbeiten sollten: So gilt *Easy Rider* als *Quest-Road Movie*, in welchem die beiden Freunde, Wyatt und Earl, mit ihren Motorrädern aufbrechen und sich auf ein Zentrum zubewegen. Abseits der Gesellschaft

⁸⁵ Corrigan, zit. in: Laderman, 2002, SS. 144-146

⁸⁶ Laderman, 2002, S. 39

⁸⁷ Vgl. Grob / Klein, 2006, SS. 50-52

unterwegs auf den Straßen suchen sie nach sich selbst und nach ihrem Amerika. So warb das Filmplakat auch mit „*A man went looking for America and couldn't find it anywhere*“. Die Biker in *Easy Rider* sind gleichzeitig Symbol der Freiheitsliebe und Erbe der Pioniere.⁸⁸ Gegenteiliges vollzieht sich in der zweiten Folie, dem *Outlaw-Road Movie Bonnie and Clyde*, wo die Bewegung weg von einem Zentrum führt. In diesem Film, der zunächst von François Truffaut hätte realisiert werden sollen, flüchtet ein Gangsterpaar quer durch Amerika und zieht dabei eine Spur der Verwüstung nach sich. In der Zeit der Depression angesiedelt, lebt das Liebespaar Romantik auf der offenen Straße. Es raubt Banken aus, erschießt skrupellos und teils unmotiviert Menschen, die ihnen im Weg stehen, und erlangt durch die enorme Mediatisierung große Berühmtheit. Ihr Ausbruch aus der Gesellschaft scheint zunächst als erfolgreiche Mission, bald jedoch wird dieser Traum vom Außenseiterleben dekonstruiert. Die zunächst romantisierte Vorstellung über das Abenteuer unterwegs führt direkt zur Ernüchterung, als festgestellt wird, dass man sich aus den Klauen der Gesellschaft nicht losreißen kann. Unbeeinflusst dessen also, wohin die Bewegung führt, schließen beide Filme mit demselben Ende: dem Tod, der durch die Gesellschaft herbeigeführt wird. Während *Easy Rider* auf ihren Motorrädern von zwei *rednecks* erschossen werden, sterben *Bonnie and Clyde* in einem brutalen Kugelhagel durch die Polizei.

Auch in Bezug auf die Geschlechterkonstellationen zeigen sich beide Filme als wegweisend. In *Easy Rider* ist es das Buddy-Paar, das aus zwei Männern zusammengesetzt ist, das auf die Reise geht. In *Bonnie and Clyde* setzt sich das Paar aus einem Mann und einer Frau zusammen. Bemerkenswert an diesem Film ist, dass Bonnie eine tragende Rolle zukommt, in dem auch *ihre* Stimme und *ihre* Perspektive in den Film integriert wurden.⁸⁹ Die starke Präsenz einer Frau im Road Movie sollte aber, insbesondere in den 70er Jahren, ausbleiben da Frauen, sprichwörtlich nicht hinters Steuer gelassen wurden. Häufig als flache Charaktere gezeichnet, wurden ihnen Attribute wie Passivität und Ohnmacht zugeordnet, umgeben von einer mysteriösen, apathischen Aura.

That is, though they often survive their male counterparts and contribute substantially to the plot, these outlaw road movie heroines are characterized within stereotypical bounds. Naïve, irrational, passive, and secondary to the male, they are “appendages to masculinist fantasies” Whether in traditional exaltation

⁸⁸ Vgl. ebd., S. 20

⁸⁹ Vgl. Mills, 2006, S. 138

of machismo, or as an exploration of masculine identity crisis, the bulk of the road movie genre seems to presuppose a focus on masculinity.⁹⁰

Dieser bewegungslose Typ Frau wird von Mills auch als Reflektion der sich verändernden Gender-Beziehungen gesehen, die sich spätestens ab Anfang der 70er Jahre zu manifestieren begannen.

Unlike many other film genres in the postwar years, the relatively new road genre accepts the destruction of traditional gender roles as a given and portrays the awkward search for new roles between the sexes. We're seeing here evidence of a time of real confusion. That's why the road genre in the 1970's never heralds what we would recognize today as a feminist stance. Despite the genre's willingness to explore, its representation of women's changing roles remained disappointingly conservative-the clearest politics in these road films champion the sexual revolution, not women's liberation per se.⁹¹

3.4. DIE 70er JAHRE: EXISTENTIALISTISCHES HERUMDRIFTEN

Die neue Riege an Filmautoren demonstrierte eindrucksvoll, dass die *auteur*-Welle aus Europa nun endlich in den Staaten angekommen war, denn ihre Werke waren wie noch nie zuvor durchdrungen von existentialistischen, auteuristischen und modernistischen Tendenzen. Die Liste der *Outlaw*-Road Movies wurde durch Filme wie *Boxcar Bertha* (Scorsese, 1972), *The Sugarland Express* (Steven Spielberg, 1973), *Badlands* (Terrence Malick, 1973), *Thieves like us* (Robert Altman 1974). Das *Quest*-Road Movie findet sich mit *Two-Lane Blacktop* (Monte Hellman, 1971), *Duel* (Steven Spielberg, 1971) und *Vanishing Point* (Richard C. Sarafian, 1971) vertreten. Paradoxerweise wird der Großteil dieser Regisseure, die eine erfrischende und unkonventionelle Annäherung an das Genre fanden, sich in den 80ern dem konservativen Trend der *high-concept*-Filme zuwenden.

Bei den Road Movies der 70er Jahre ist festzustellen, dass zwar gewisse Motive und Ikonographien ihrer großen Vorgänger übernommen wurden, das Thema der Rebellion dennoch in veränderter Form verhandelt wurde: Nachdem das Genre mit Helden eröffnete, die aus

⁹⁰ Laderman, 2002, S. 21

⁹¹ Mills, 2006, S. 148

einem kraftvollen Antrieb heraus aufbrechen wollten, kommen dieser Antrieb sowie die überschwängliche Energie und Lebenslust vollkommen abhanden. Kontextualisiert man die Filme gesellschaftlich, sind sie Ausdruck einer kollektiven Apathie, die zu jener Zeit herrschte. Für die *Counterculture* war der Moment da, all die großen und herbeigesehnten Visionen für einen tiefgreifenden Wandel zu Grabe zu tragen. Darüber hinaus befand sich das Land in einer Art Schockzustand, der von den Gräueln des Vietnamkrieges herrührte. Zusätzlich stellten der schwierige Bürgerrechts- und Feminismuskampf weitere Faktoren dar, die genügend Raum für Gefühle von Zynismus und Rekapitulation aufkommen ließen.⁹²

Die visionäre Rebellion und die romantische Inszenierung des Unterwegsseins wurden infolgedessen durch unmotiviert herumdriftende Protagonisten substituiert. Damit einhergehend dominieren Zynismus und Ernüchterung darüber, dass der Ausbruch aus der Gesellschaft eine Utopie war. Dieser Zustand wirkte sich insofern auf die Dramaturgie des Road Movies aus, als die Figuren sich offensichtlich in Bewegung befanden, aber dennoch still standen. So wurde „*the road*“ nicht mehr als Metapher für die idealistisch verklärte Suche nach sich selbst und spirituellen Erfahrungen eingesetzt. Viel eher repräsentiert sie den absurden, scheinbar endlosen und bedeutungslosen Lauf des Lebens. Thomas Elsaesser bezeichnet diese Tendenz der psychologischen Introspektion als den „*pathos of failure*.“⁹³ Der betonte Einsatz von Ironie kündigt bereits einen Trend an, der sich als eines der Hauptcharakteristika des postmodernen Films durchsetzen sollte.

3.5. Die 80er JAHRE: POSTMODERNE REISEN DURCH RAUM UND ZEIT

Die 80er Jahre sind Schauplatz für einen signifikanten Wandel im Filmgeschäft und eine Antithese der künstlerischen Ambitionen des New-Hollywood. Nach Phasen der romantisierenden Entdeckerreisen und des apathischen Umherdriftens eröffnet das Road Movie-Genre das neue Jahrzehnt mit einer enormen Kommerzialisierung, die sich durch *high-concept*-Filme artikulierte. Vom Autorenfilm der 70er Jahre war wenig geblieben und die

⁹² Vgl. ebd., S. 139ff

⁹³ Elsaesser, zit. in: Laderman, 2002, S. 83

Filmindustrie wandte sich hin zu einfachen Plots, exorbitanten Budgets, großen Stars und aggressiven Strategien, um den Profit zu maximieren.

Die für diese Dekade so typische postmoderne und hyperrealistische Filmästhetik durchdrang auch das Road Movie. In einem zumeist exzessiv stilisierten Spektakel von Sex und Crime wird die Reise der Protagonisten mit hysterisch überzeichneter Ironie, Zynismus und Coolness versehen.

The postmodern family made room for rebels and fostered individual autonomy, thereby robbing any inter-generational oedipal conflicts of much of their fuel. No one knew where to settle down, ideologically, and irony became a self-protective defence system in the void.⁹⁴

Dem Genre wurde darüber hinaus jegliches soziale, politische und historische Fundament, das bisher noch den Kern des Genres ausmachte, entzogen. Elemente der Farce und der Satire wurden unentbehrlich und Filme wie *Paris, Texas* (1984), *Leningrad Cowboys Go America* (1989) und *Wild at Heart* (1990) demonstrierten, wie sehr sie sich ihres Genre-Status und ihrer modernistischen Wurzeln bewusst waren und diese parodierten. Die bisherige wesentliche Gesellschaftskritik tritt vollends in den Hintergrund und schafft Platz für ein Abfeiern der hyperrealen Konsumkultur, eine Reflexion über Genrekonventionen, filmhistorische Anspielungen und Special-Effects. Es sei etwa auf die *Mad-Max*-Trilogie (George Miller, 1979, 1981, 1985) verwiesen, in der der Protagonist Max und seine Familie von einer herumfahrenden Biker-Gang attackiert werden. In einem apokalyptischen Szenario Australiens angesiedelt, beschließt Max (Mel Gibson), sich an dieser Gruppe, die eine Mischung aus Hell's Angels, Post-Punk und Heavy-Metal verkörpert, zu rächen.⁹⁵

Das Motiv der *road* geriet bei vielen europäischen Philosophen in den Mittelpunkt ihres Interesses. Wie viele vorherige Amerikabesucher – wie etwa Vladimir Nabokov, Simone de Beauvoir und Theodor Adorno – waren die postmodernen Theoretiker wie Jean Baudrillard (*America*, 1986) oder Umberto Eco fasziniert von der amerikanischen Mobilität und der Hyperrealität, der sie dort begegneten. So konstatiert Baudrillard:

⁹⁴ Mills, 2006, S. 160

⁹⁵ Vgl. Grob / Klein, 2006, SS. 150-151

[I]t is Disneyland that is authentic here! The cinema and TV are America's reality! The freeways, the safeways, the skylines, speed, and deserts-these are America, not the galleries, churches and culture⁹⁶.

Auch Eco beschäftigte sich in *Travels in Hyperreality* (1986) mit demselben Thema und definierte in folgendem Zitat auch die Form und Ästhetik des Road Movies:

This is the reason for his journey into hyperreality, in search of instances where the American imagination demands the real thing and, to attain it, must fabricate the absolute fake; where the boundaries between game and illusion are blurred.⁹⁷

Die Repräsentation von Rebellion wandelte sich in den Road Movies der 80er Jahre drastisch, ein Blick auf die damalige soziale Realität wird uns verstehen lassen, auf welche Art und Weise rebelliert wurde. In dieser neuen Dekade veränderte der Einzug von neuen Medientechnologien die Art der Fluchtfantasien und Rebellionsformen. Aufgrund der Präsenz von Fernsehen, Sony Walkmans, Videorekordern und Computer wurden jungen Menschen Wege geebnet, sich von unangenehmen Realitäten zu entkoppeln. So war es von nun an nicht mehr zwingend notwendig, physisch aufzubrechen bzw. auszubrechen, da die neuen medialen Formen Bilder von anderen Menschen und Orten direkt ins Wohnzimmer transportierten. Somit konnten die auf diesem Wege erlebten Erfahrungen ebenso transformativ für den Rezipienten sein, wie das tatsächliche Unterwegssein. Gestützt durch die Reagan-Regierung, die die Wichtigkeit der Familie propagierte, blieben die Menschen im sicheren Nest der Familie. Dies reflektierte auch das Road Movie, das die Familieneinheit und die Nostalgie für die Vergangenheit als Ausgangspunkt für die Neuverhandlung von Identität machte. Es finden nicht mehr ausschließlich Reisen durch den Raum, vor allem aber Reisen durch die Zeit statt. So etwa bei *Back to the Future* (Robert Zemeckis, 1985), das mit modernistischer Rebellion und postmoderner Ironie und Selbstbewusstsein spielte. Hier lernt Marty (Michael J. Fox), dass es keinen besseren Platz als das Zuhause gibt. Als Rebell gilt in den 80ern also jener, der für die Familie arbeitet, statt auf die Reise zu gehen um die Wahrheit zu finden.⁹⁸ Sowohl *high-concept* als auch *Indie-Road*-Filmen wurden Charaktere, die früher für gewöhnlich als Rebellen

⁹⁶ Baudrillard, Jean, zit. in: Mills, 2006, S. 104

⁹⁷ Eco, Umberto, zit. in: ebd., SS. 177-178

⁹⁸ Vgl. Mills, 2006, SS. 160-165

gesehen wurden, nun als eine Art Aliens behandelt, die wieder in die Familie integriert werden mussten.

Als Alternative zu den *high-concept*-Filmen gab es eine Gruppe von Filmemachern, die aus der New-Yorker Post-Punk-Szene hervorging. Protagonisten wie Gabriel Byrne, Jonathan Demme und Jim Jarmusch konnten sich als provokative und unangepasste Regisseure etablieren, allen voran Jim Jarmusch, der dem Road-Genre bis heute treu blieb. Von Wim Wenders bestärkt, realisierte dieser *Stranger than Paradise* 1984. Neben Referenzen an das existentielle Road Movie der 70er integrierte Jarmusch eine europäische Perspektive in die amerikanische Landschaft und führt die Ereignislosigkeit unterwegs zu neuen Extremen. Der ziellose Zweck der Reise wird in sowohl stillstehenden als auch in fahrenden Szenen beschrieben. Stabilität im Film wird überhöht und zur exzessiven Karikatur.⁹⁹ Das Gegenteil von Bewegung und Motivation, eine Leere, die nur Mobilität füllen kann. Weitere Beiträge kamen von David Lynch (*Wild at Heart* 1990), *Raising Arizona* (1987) und *Drugstore Cowboy* (1989). Auch Wim Wenders, der Road-Movie-Regisseur par excellence, der sich von Filmen wie *Easy Rider* und *Two-Lane-Blacktop* inspirieren ließ, verlieh dem Genre eine europäische Perspektive. Statt um die Outlaw-Rebellion ging es in seinen Filmen um die existentielle Suche und er zeigt sowohl Misstrauen als auch Bewunderung für das amerikanische Kino. Mit *Paris, Texas*, einer Art Familienmelodram, bringt Wenders einen gesellschaftlichen Outcast auf den Plan, der im Kontext eines Familienmelodrams den emotionalen und psychologischen Konflikt mehr hervorkehrt als die politische oder gesellschaftliche Kritik. Typisch für Wenders Filme dient auch hier wieder das Fahren als Therapie.

3.6. DIE 90er JAHRE: MARGINALISIERTE REISENDE AUF DER ÜBERHOLSPUR

Mit Anbruch der 90er Jahre näherte sich das Road Movie wieder seiner ursprünglichen Gesinnung an und startete mit viel Dynamik in ein neues Jahrzehnt. Nach vielen Jahren mit dem heterosexuellen, weißen Mann hinter dem Steuer kam endlich ein Bewusstsein dafür auf, Buddy-Paare mit marginalisierten Mitgliedern der Gesellschaft zu besetzen. Identität wurde

⁹⁹ Vgl. ebd., SS. 172-173

erstmals in einem weiteren, umfassenderen Sinne verhandelt, indem sich Filmemacher mit Thematiken wie *race*, *gender* und sexueller Orientierung intensiv und ernsthaft auseinandersetzten. Dieser Vorstoß war einerseits durch den Ausbau der Indie-Film-Industrie mit der Etablierung von Festivals wie *Sundance* und *Toronto* möglich, andererseits machten gesellschaftliche Ereignisse wie die *Race-Riots* ¹⁰⁰ in Los Angeles das Bewusstsein für ein hybrides und vielfältiges Amerika erkennbar. Dieses Amerika fand in den Road-Stories erstmals eine wahrhaftige und berührende Darstellung.

Thelma and Louise (1991) war eines dieser Road Movies, das lebhaft Aufmerksamkeit erregte, da es in der Umkehrung auf vorherrschende Genrekonventionen aufmerksam machte. Hier lassen zwei Frauen ihr einengendes und frustrierendes Heim sowie ihre Männer hinter sich und leben unterwegs ihre Macht- und Gewaltfantasien aus. Der Film entstand in einer Zeit, die sich post-feministisch nannte und Diskussionen über die Frage hervorrief, was Feminismus eigentlich sei. Die Drehbuchautorin Callie Khouri begründete ihre Motivation, den Film zu schreiben, folgendermaßen: „*I just got fed up with the passive role of women. They were never driving the story, because they were never driving the car.*“ ¹⁰¹ Indem in dieser Geschichte die Geschlechterrollen und die Konzepte von Männlichkeit und Weiblichkeit ad absurdum geführt werden, treten auch die festgelegten Genreerwartungen hervor. Das Publikum reagierte teilweise schockiert auf die Geschichte der beiden weiblichen Outlaws (Susan Sarandon und Geena Davis) und bestätigte die Mechanismen des Genrepakts.¹⁰² Der Regisseur Ridley Scott traf mit seiner Big-Budget-Produktion offensichtlich den Nerv der Zeit und wurde mit einem *Academy-Award* für den Besten Film ausgezeichnet.

Neben Frauen machten sich neuerdings aber auch Homosexuelle und Angehörige verschiedener Ethnien die Straße zu eigen, um auf ihre Art zu rebellieren und um außerhalb von gesellschaftlichen Konventionen Freiheit zu erfahren. Auch homosexuelle Paare homosexuelle Paare sind in den Independent-Filmen unterwegs, erwähnenswert sind hier *My Own Private Idaho* (Gus van Sant 1992) und *The Living End* (Gregg Araki, 1992). Sie verbinden das *Quest*- und *Outlaw*-Movie und tätigen erstmals eine Gesellschaftskritik aus einer homosexuellen Perspektive. Spike Lee mit *Get on the Bus* (1996), wahrscheinlich das erste Beispiel für ein

¹⁰⁰ Vgl. ebd., SS. 188-189

¹⁰¹ Khouri, Callie, zit. in: Mills, 2006, S. 193

¹⁰² Vgl. Mills, 2006, S. 194

Road-Movie, das Schwarze unterwegs thematisiert. Eine Gruppe junger Männer, die einander fremd sind, reisen in einem gemieteten Bus durch das Land, um dem *Million Man March* in Washington, D.C. teilzunehmen. Auch *Smoke Signals* (Chris Eyre, 1998) bearbeitet das Genre in Bezug auf die Identität und Geschichte der *Native Americans*. Außerdem werden alte Menschen porträtiert, wie in *The Straight Story* (David Lynch, 1999), wo ein alter Mann auf dem einem Mähtraktor eine beachtliche Strecke zurücklegt, um seinen erkrankten Bruder zu besuchen.

In den 90er Jahren konnte ein Anstieg von Road Movie-Produktionen beobachtet werden, der sicherlich auch mit dem wirtschaftlichen Boom der Clinton-Regierung zusammenhing. Ähnlich wie in den 80er Jahren transformierte der rasante Fortschritt der Computertechnologie nachhaltig die Wahrnehmung von Raum und eröffnete neue Dimensionen der Reiseformen. Mit dem Aufkommen des Internets wurde das Zurücklegen von langen Distanzen scheinbar obsolet, da unterwegs auf den virtuellen Straßen, dem sogenannten *information-highway* häufig dieselben Distanzen bequem von zuhause bewältigt werden konnten.¹⁰³ So fragte ein Microsoft-Werbeclip der 90er seine Kunden: „*Where do you want to go today?*“

Thematisch gehen die Road Movies zwei Wege: Einerseits werden die postmodernen Tendenzen weiterverfolgt, andererseits findet eine Repolitisierung des Genres statt und es scheint, als würde es in den 90ern wieder zu seinen Wurzeln zurückzufinden, indem es an den visionären, politischen und rebellischen Charakter von *Bonnie and Clyde* sowie *Easy Rider* ankoppelt. Das Bedürfnis, sich der konservativen Mainstream-Kultur zu lösen und auf den Spuren seiner counterculturellen Facetten zu wandeln, beginnt wieder zu entstehen.

Die meisten dieser Road Movies mischten Elemente der postmodernen Ästhetik, der Ironie und Reflexivität und weisen eine große Skala an extremer Gewalt, wie in *Guncrazy* (1992), *Kalifornia* (1993), *Natural Born Killers* (1994), auf. Diese Filme sind ein mitreißendes und stürmisches Kaleidoskop aus Comic, experimentellen Filmtechniken und greller MTV-Ästhetik. Gewalt war seit jeher integraler Bestandteil des Road Movies. Der aus der Sicht von Laderman konservative Ansatz in Bezug auf *race* und *gender* ist mit dem Expansionismus und

¹⁰³ Vgl. ebd., S. 189

Imperialismusgedanken sowie der Eroberung durch Reise des weißen Mannes zu assoziieren, wenn er sagt, dass „*the genre tends to treat violence as a progressive gesture, an instrument of liberation.*“¹⁰⁴ Er zitiert in Folge Richard Slotkin, der in seinem Werk *Gunfighter Nation* (1992) konstatiert dass „*violence is central to both the historical development of the Frontier and its mythic representation.*“¹⁰⁵

3.7. DAS ROAD MOVIE SEIT 2000

In den Road Movies des neuen Jahrtausends lassen sich grundsätzlich zwei Trends ablesen. Einerseits verfolgt das Genre den Weg der 90er Jahre in leicht differenzierter Form weiter und präsentiert gesellschaftlich marginalisierte Figuren, die voller innerlicher Leere und Melancholie durch Amerika ziehen. In Opposition zum traditionell adoleszent rebellischen Protagonisten gehen vermehrt ältere Semester auf Reisen. Diese brechen aus ihrem brav anmutenden Lebensentwurf und uniformen Alltag aus, häufig voller Bedauern über verpasste Chancen in ihrer Vergangenheit. Ihr teils dysfunktionales Leben hinter sich lassend, gestaltet sich die Suche nach einem abhanden gekommenen oder entfremdeten Familienmitglied wie Geschwister oder Kinder, als nostalgische und auch schmerzhaftige Reise in die Vergangenheit. Die psychologisierenden Porträts dokumentieren den Vorsatz der Protagonisten, ihre persönliche Vergangenheit zu rekonstruieren bzw. sich ihrer zu stellen. Hier dienen die Reise und der Weg als Metaphern für die Suche nach Wahrhaftigkeit, Versöhnung, Sinnlichkeit und des Versuchs einer Art „Kurskorrektur.“ Repräsentativ für diese Annäherung an das Genre sind Filme wie *About Schmidt* (Alexander Payne, 2002), *Broken Flowers* (Jim Jarmusch, 2005), *Transamerica* (Duncan Tucker, 2005), *Sideways* (Alexander Payne, 2004) oder *The Straight Story* (David Lynch, 1999).

Der zweite Trend, der sich im Laufe der letzten Jahre immer stärker herauskristallisiert hat, manifestiert sich in Adaptationen von literarischen Vorlagen, deren Handlung nicht den aktuellen Status quo verhandelt, sondern sie in bestimmten historischen Momenten ansiedelt und sich mit dem Ursprungsmythos des Genres auseinandersetzt. Der visionäre Aufbruch der

¹⁰⁴ Laderman, 2002, S. 22

¹⁰⁵ Slotkin, Richard, zit. in ebd., S. 22

Protagonisten, die romantisierte Inszenierung sowie das nostalgische Spiel mit genrespezifischen Ikonographien finden sich in Filmen, wie *My blueberry nights* (Wong Kar Wai, 2008), *Into the wild* (Sean Penn, 2008), *The motorcycle diaries* (Walter Salles, 2004) oder *On the road* (Walter Salles, 2010), das nach vielen Versuchen, mehr als 50 Jahre nach Veröffentlichung des Romans, erstmals verfilmt wird. Die kommenden Jahre sind in Bezug auf die Wiederbelebung des Genres mit großem Interesse zu erwarten, erreichte dieses seine künstlerischen Höhepunkte doch bisher in Zeiten der wirtschaftlichen Depression. So könnte durchaus mit einer Renaissance des Road Movies gerechnet werden, welches die aktuelle Realität von Menschen auf der Suche nach Arbeit bzw. auf der Flucht vor existentieller Bedrohung reflektiert.

3.8. DAS EUROPÄISCHE ROAD MOVIE

The journey as a metaphor for life itself is not an especially American invention, the homo viator motif has a long European history, but the Americanisation of this type of narrative in the road movie format is a consequence of the way specific conceptions concerning the freedom and the function of the road were constructed in the United States.¹⁰⁶

Das Motiv der Reise, die Entdeckung seiner selbst und die Gesellschaftskritik ist ein Themenkomplex, der seit jeher eine große Universalität in sich birgt, zeitlos, raumübergreifend und zutiefst menschlich ist. In Bezug auf die Filmgeschichte, genauer gesagt auf den Beginn der Filmgeschichte, wird klar, dass bereits erste Filme wie *L'Arrivée du train à la Ciotat* (1895, Auguste und Louis Lumière) oder *Voyage dans la lune* (Georges Méliès, 1902) vom Reisen erzählen. Obwohl es im Europa der 1950er Jahre bereits Vorläufer des Road Movies gibt, wie etwa *Viaggio in Italia* (Rossellini, 1954), *La Strada* (Fellini, 1954), *Smultronstället* (Bergman, 1957), *L'Avventura* (Antonioni, 1959), konstituierte sich das Genre als solches erst gut zehn Jahre später, ein Genre, „*that catches peculiarly American dreams, tensions and anxieties, even when imported by the motion picture industries of other nation.*“¹⁰⁷, als es durch die New-Hollywood-Rebellen standardisiert wurde. Diese lieferten eine Narrationsfolie, deren

¹⁰⁶ Eyerman / Löfgren, zit. in: Mazierska / Rascaroli, 2006, S. 3

¹⁰⁷ Cohan / Hark, zit. in: Mazierska / Rascaroli, 2006, S. 2

geographische und kulturelle Variationen, besonders in Australien, Europa und Südamerika domestiziert wurden.

Die Frage, ob es sich beim Road Movie nun um ein genuin amerikanisches Genre handelt, wurde bereits oft formuliert, die Antwort darauf müsste aus zweierlei Gründen *nein* heißen. Vergegenwärtigt man sich die Ästhetik und Technik der beiden ersten, offiziellen Road Movies, *Easy Rider* und *Bonnie and Clyde* wird klar, dass bereits zu diesem Zeitpunkt das amerikanische und das europäische Road Movie miteinander verschmelzen. Fortan stehen diese in einem inter- sowie intramedialen Dialog. Dieser offenbart sich maßgeblich in den Werken von Wim Wenders oder Aki Kaurismäki und in Folge auch wieder bei Jim Jarmusch, dessen Filmen eine sehr europäische Atmosphäre innewohnt und die in gewisser Weise an das Kino von Wenders erinnert. Das europäische Road Movie sollte demnach eher als Reaktion und Reformulierung seines amerikanischen Pendants begriffen werden. Es verhandelt amerikanische Genrekonventionen, integriert diese auf teils kritische, teils huldigende Weise, pocht jedoch stets auf seine eigene europäische Identität.

Der finnische Filmemacher Aki Kaurismäki, der sich vor allem durch seine Trilogie *Leningrad Cowboys go America* (1989) mit dem Genre auseinandersetzte, spielt hier in Form von Referenzen und Parodien intensiv mit dem US-Film. In Kombination mit europäischen, amerikanischen und ost-europäischen Elementen entstehen dabei skurril-komische Situationen, die einen Hauch von magischem Realismus verbreiten.

Auch der deutsche Filmemacher Wim Wenders, dem als Einzigem die Etikette Road-Movie-Regisseur gebührt, übernimmt amerikanische Ikonographie, Soundtrack und Narrationsformen und setzt sich insbesondere mit der Auto-Reflexivität des Mediums Film auseinander. Sein beobachtender Kamerablick erzählt von vorwiegend melancholischen Männern, die unterwegs sind, um sich zu erfahren und um einen neuen Aufbruch zu wagen. Filme wie *Im Lauf der Zeit* (1976), *Alice in den Städten* (1974), *Paris, Texas* (1984) und *Lisbon Story* (1994) gelten als Meilensteine seines Kinos. Emotional und psychologisierend, verwendet dieser einen kontemplativen Gestus, um Geschichten zu erzählen, Frieda Grafe stellt fest: „*Er möchte keine Geschichten filmen, das ist klar. Er möchte mit Filmen die Essenz von Filmen einfangen,*

wie er es früher in den amerikanischen Filmen gesehen hat. Er möchte, daß die ganze Künstlichkeit des Kinos möglichst formlos und natürlich daherkäme.“¹⁰⁸

Der Unterschied zwischen dem europäischen und dem amerikanischen Road Movie liegt in erster Linie in der Repräsentation des Raumes. Während die Protagonisten in Amerika einen offenen, scheinbar unbegrenzt weiten Raum durchqueren, verhält sich die Situation in Europa beinahe gegensätzlich, wo man eine Dichte an Nationen, Sprachen, Grenzen und Kulturen vorfindet. Somit ist die geographische Ausgangssituation eine vollkommen andere, der Raum wirkt enger, vielschichtiger und komplexer.¹⁰⁹ Ein nächster, wesentlicher Punkt ist, dass das Road Movie in Amerika für ein Genre mit adoleszenten Outlaws, Visionären und Romantikern steht. Rebellion wird dort häufig mit Jugend assoziiert, während die Figuren im europäischen Road Movie zumeist gereifter und aus pragmatischen Gründen wie z. B. Arbeitssuche unterwegs sind. Der Aspekt des individuellen Reisenden tritt überdies auch in den Hintergrund, so sind die Figuren nicht zwingend mit dem eigenen Auto unterwegs, sondern sie greifen häufig auf öffentliche Verkehrsmittel zurück. Statt zu rebellieren befinden sie sich auf der Suche nach einer psychologischen, emotionalen oder spirituellen Erfahrung, und Fragen der nationalen Identität und der Kultur stehen dabei im Brennpunkt. Statt waghalsigen Verfolgungsfahrten, Gefahr und Gewalt erlebt man vor allem eine Introspektion der Reisenden. Die geographische und kulturelle Variation des Genres in Europa bietet einen Überblick über den Wandel, den dieser Kontinent seit der Postmoderne verzeichnet. Angesichts einer Gesellschaft, die immer globaler, mobiler und kosmopolitischer wird, prägen Realitäten wie Immigration, Hybridisierung und Diaspora den Alltag. Die europäischen Road Movies sind demnach zutiefst an einer Gesellschaftskritik interessiert, erweisen sich grundsätzlich vielschichtiger und genreübergreifender und lassen sich teilweise nicht so einfach etikettieren wie ihre amerikanischen Entsprechungen.

¹⁰⁸ Grob, 1991, S. 10

¹⁰⁹ Vgl. Mazierska /Rascaroli, 2006, S. 5

3.9. ROAD-TRIPS IN FRANKREICH

Im selben Jahr wie *Bonnie and Clyde* entstand Godards *Weekend* (1967), das in seiner kulturellen Kritik an der Mittelklasse und seiner extrem politisierten Aussage als ein faszinierend frenetisches französisches Road Movie gilt. Hier befindet sich ein skrupelloses Ehepaar auf dem Weg von Paris aufs Land, um die Mutter der Ehefrau zu besuchen. Die beiden sind in der ständigen Hoffnung, dass diese bald sterben mögen, damit sie an das Erbe zu gelangen. Davor steht ihnen aber eine gewaltreiche, surreale *tour-de-force* auf den Straßen Frankreichs bevor, wo sie in lange Staus, Unfälle und Überfälle involviert werden. In einem größtenteils sehr apokalyptischen Szenario situiert, wird die Reise nicht glorifiziert. Ganz im Gegenteil, es wird respektlos und rücksichtslos durch die Gegend gerast und das Paar (Jean Yanne, Mireille Darc) symbolisiert dabei den verrückt gewordenen Konsum, den Materialismus und die Dekadenz. *Weekend* wirkt sehr modern und eigentlich schon postmodern, indem er cool, satirisch und distanziert, die Affinität zwischen Kamera und Auto mit reflexiven Filmtechniken herausarbeitet. In *Pierrot le fou* (1965) flieht der verheiratete Ferdinand (Jean-Paul Belmondo) mit der Babysitterin seiner Kinder, Marianne (Anna Karina) vor Gangstern aus Paris in den Süden Frankreichs ans Meer. Durch den episodischen Erzählrhythmus, die kräftigen Farben und einer Pop-Art-Ästhetik entfaltet sich mittels Konventionsbrüchen und Referenzen ein weiteres Road Movie à la Godard. Einen parodistischen und sehr spezifischen Zugang zum Road Movie fand Jacques Tati, der mit *Trafic* (1971) den täglichen Wahnsinn auf den Straßen Frankreichs sowie den Fetisch Auto auf äußerst komische Art und Weise porträtiert und gleichzeitig eine Psychologie des Autofahrers vornimmt. Ein Gegenentwurf zu Tatis filmischer Abhandlung des Reisens erfolgte 1981 durch Alain Cavalliers *Un étrange voyage*. Hier schickte der Regisseur seinen Protagonisten (Jean Rochefort) und dessen Tochter (Camille de Casabianca) auf die Suche nach der verschwundenen Frau und Mutter. In einem düster und fast bedrohlich inszenierten Setting sieht dieser eine willkommene Auszeit von seinem dysfunktionalen Alltag und gibt sich der Frage nach seinem ganz persönlichen Sinn des Lebens hin.

Agnes Varda gelang es, mit *Sans toit ni loi* (1985) ein Road Movie der besonderen und europäischen Art zu schaffen. Es handelt sich um das vielbeachtete Porträt einer jungen Frau (Sandrine Bonnaire), die ziellos, verwahrlost und ohne Motiv durch den kalten und

unwirtlichen Norden Frankreichs zieht. Per Anhalter bzw. zu Fuß bewegt sich Mona fort, ohne je den Wunsch nach einem eigenen Zuhause zu haben. Der Film beginnt bereits am Ende der erzählten Reise und gleichzeitig am Ende von Monas Leben, als diese tot in einem Straßengraben aufgefunden wird. Das Aufrollen ihrer Geschichte wird in Rückblenden und Befragungsszenen von Menschen, die sie unterwegs kennen gelernt hat, erzählt. Man könnte den Film als klassisches *Anti-Road Movie* definieren, denn hier findet keine Romantisierung der Landschaft statt. Auch der Raum wirkt im Gegensatz zum amerikanischen Raum begrenzt und teilweise sogar klaustrophobisch. Die Protagonistin verspürt keinerlei Drang zur Rebellion und führt das Motiv vom apathischen Umherirren zu neuen Extremen. Bewegung thematisiert der Film vor allem mit einer mobilen Kamera und er besticht durch seine narrative Struktur, seinen Stil und den thematischen Ton.

Seit den 90ern wurden die Transformationen eines modernen Europas aufgegriffen und es fand eine Auseinandersetzung mit aktuell gewordenen Themen statt: Das Spektrum reicht von kultureller und sexueller Identität bis hin zum Einzug der Globalisierung und ihrer Auswirkung auf individuelle Schicksale. Die Bewegung verläuft dabei immer vom kalten und regnerischen Norden ausgehend in Richtung Süden oder aber ohne Ziel, indem die Protagonisten sich nicht von ihrem Ausgangspunkt wegbewegen. In gewisser Weise fahren sie darum herum, haben kein Ziel vor Augen und sind schlichtweg unterwegs, um unterwegs zu sein. In den 90ern herrschten analog zum amerikanischen Road Movie Themen der sexuellen, wirtschaftlichen und räumlichen Marginalisierung vor. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang unter anderem *Drôle de Félix* (Olivier Ducastel und Jacques Martineau, 2000). Ein junger Mann (Sami Bouajila), auf der Suche nach seiner Identität und familiärer Zugehörigkeit, beschließt, nach Marseille zu reisen, um seinen bisher unbekannten Vater endlich kennenzulernen. Felix ist dreifach *vorbelastet* da er Araber, homosexuell und HIV-positiv ist. Auf seiner amüsanten, heiteren und bewegenden Reise, die er zu Fuß, per Anhalter und mit öffentlichen Transportmitteln zurücklegt, lernt er viele Menschen verschiedenen Alters kennen, die symbolisch als Mitglieder einer Familie fungieren, wie etwa die Großmutter, der kleine Bruder, die Schwester, und schließlich der Vater. *L'Emploi du temps* (Laurent Cantet, 2001) erzählt die tragische Geschichte von Vincent (Aurélien Cantet), ein Mann mittleren Alters, der in seinem renommierten Job gekündigt wird. Unfähig, dies seiner Familie zu beichten, fährt er untertags ziellos in der kalten, unwirtlichen Winterlandschaft der Rhône-Alps herum und baut für seine

Familie ein Netz von Lügen auf, das im Laufe des Filmes immer mehr zu kollabieren droht. *Western* (Manuel Poirier, 1998) ist ein im Cinemascope-Format gedrehtes Road Movie mit komödiantischen Elementen, dessen sehr konträre Protagonisten, ein Spanier und ein Russe, unterwegs durch die Bretagne auf der Suche nach Liebe und Freundschaft sind. Erzählt wird vor allem von wirtschaftlichen Faktoren, die ihre Protagonisten zwingen, fortzugehen. In den kalten Landschaften Nordfrankreichs reisen diese durch peitschenden Regen und kalten Nebel, um irgendwo ein bessere Leben zu finden. Man könnte zusammenfassend konstatieren, dass die beiden letzten Filme die wirtschaftliche Transformation einer Region dokumentieren, welche sich in einem großen Wandlungsprozess befindet, der sich auf das Leben seiner Bewohner drastisch auswirkt. *Le grand voyage* (Ismaël Ferrouhki, 2004) widmet sich den interkulturellen Differenzen innerhalb einer schwierigen Vater-Sohn-Beziehung. Beide sind sich vollkommen fremd und wissen auch nicht, wie sie sprachlich und inhaltlich miteinander kommunizieren sollen. Als Réda seinen Vater jedoch mit dem Auto von Frankreich nach Mekka fahren soll, zwingen die vielen episodischen Abenteuer die beiden, aufeinander einzugehen und Zugang zur Welt des jeweils anderen zu finden. Am Ende der großen und turbulenten Pilgerreise kommen die beiden in Mekka an und werden mit wertvollen Erkenntnissen belohnt. Ferrouhki verbindet eine Freundschaft mit Cédric Kahn, da er als Ko-Autor an dessen Drehbücher für *Trop de bonheur* (1994), *Culpabilité zero* (1996) und *L'Avion* (2004) mitwirkte. Kahn wiederum war am kreativen Schaffungsprozess von *Le grand voyage* in gewisser Weise auch beteiligt, und so wird ihm im Abspann des Films gedankt.

4. FEUX ROUGES (2004)

4.1. CÉDRIC KAHN UND SEIN WERK

Der 1966 in Foutenay-aux-Roses geborene Cédric Kahn begann seine Karriere nach Abschluss der IDHEC zunächst als Cutter. So arbeitete er unter anderem als Assistent für den renommierten Cutter und Filmemacher Yann Dedet und für Maurice Pialats *Dans le soleil de satan* (1987).

In den darauf folgenden Jahren bewegte sich Kahn allmählich weg von der Montage und hin zum Verfassen von Drehbüchern. Nachdem er in den Jahren 1989 und 1990 die beiden Kurzfilme *Nadir* und *Les dernières heures du millénaire* realisiert hatte, beteiligte er sich am Drehbuch für Brigitte Roüans Film *Outremer* (1990). Anschließend verfasste er mit Laurence Ferreira-Barbosa das Drehbuch für ihren Film *Les gens normaux n'ont rien d'exceptionnel* (1993). Diese erste Zusammenarbeit der beiden sollte den Grundstein für künftige gemeinsame Projekte bilden. Seither unterstützt sich das bewährte Team gegenseitig bei seinen Filmen und dementsprechend war Ferreira-Barbosa neben Gilles Marchand auch am Drehbuch von *Feux Rouges* beteiligt.

Den entscheidenden Startschuss für Kahns Karriere als Regisseur gab *Bar des rails* (1992). Der Film, der die Beziehung eines Jugendlichen zu einer erwachsenen Frau beleuchtet, wurde beim Filmfestival in Venedig präsentiert und von der Kritik vor allem für „*la fraîcheur et la justesse de ton*“ gelobt.¹¹⁰

Für die ARTE-Serie *Tous les garçons et les filles de leur âge* widmete sich Kahn neuerlich den Problemen von Jugendlichen und lieferte neben FilmemacherInnen wie Olivier Assayas, André Téchiné und Claire Denis seinen Beitrag mit *Bonheur*. Abgesehen von der Schauspielerin Caroline Ducey besetzte er den Film vorwiegend mit Laiendarstellern und brachte ihn in einer längeren Version unter dem Titel *Trop de bonheur* (1994) in die Kinos. Im Fokus der Handlung stehen die beiden Freunde Kamel und Didier, die nach dem beendeten Schuljahr eine

¹¹⁰ Vgl. <http://www.cine-zoom.com/biographies/2238-cedric-kahn-.html>, [15.07. 2009]

ausgelassenene und von Alkohol durchtränkte Partynacht erleben, die Auswirkungen auf ihre Zukunft haben wird. Das Talent Kahns wurde abermals sichtbar und fand Anerkennung durch den *Prix Jean Vigo* und den *Prix de la jeunesse*. 1996 realisierte Kahn in Zusammenarbeit mit den Schülern des *Théâtre National* in Straßburg neuerlich einen Film für ARTE. Ergebnis war der mysteriöse Film *Culpabilité zéro*, in dem sich der junge Protagonist Simon (Vincent Berger) auf nach Straßburg macht, um dem rätselhaften Selbstmord seines Bruders nachzugehen.¹¹¹

Bereits relativ am Anfang seiner Karriere sah sich Cédric Kahn mit dem Etikett eines naturalistischen Filmemachers versehen. Aus diesem Grund versuchte er, diese Zuschreibungen und Erwartungen zu konterkarieren und entschied sich bei seinem nächsten Projekt für eine Literaturverfilmung des Romans *L'Ennui* (1998) von Alberto Moravia. Behandelt wird die sexuelle Obsession des Philosophieprofessors Martin (Charles Berling) für das junge Mädchen Cécilia (Sophie Guillemin). Hilflos fasziniert von ihr, stellt sie den absoluten Gegenentwurf seiner selbst dar. Die intensive Anziehung zu ihr stößt ihn dabei in eine Krise. So beginnt Martin, seine Arbeit und Forschungen zu vernachlässigen und treibt sich viel per Auto und Zug herum. Die Beziehung der beiden, die von Besessenheit geprägt ist, nimmt immer verstörendere und destruktivere Dimensionen an. Mit dem gewagten und teils surrealen Entwurf eines Mannes, der sich in seiner Midlife-Crisis im freien Fall befindet, gelang Kahn der internationale Durchbruch und eine Auszeichnung mit dem *Prix Louis Delluc*.

2001 schlug Kahn mit *Roberto Succo* abermals einen neuen Weg ein. Der Film, der von der literarischen Vorlage von Pascale Froment inspiriert war, schuf das Porträt eines italienischen Serienmörders, der in den 80er Jahren die französische Bevölkerung beunruhigte und zum Staatsfeind Nummer Eins erklärt wurde. Der psychotische junge Mann ermordete 1981 als Achtzehnjähriger seine Eltern in Venedigs Vorort Mestre. Fünf Jahre später floh er aus der Psychiatrie und bewegte sich zwischen Südfrankreich und der Haute-Savoie umher. Er beging ohne jegliche Motivation einige Vergewaltigungen und Morde, darunter die an zwei Polizisten. Kahn strukturierte den Film mit einer inkohärenten Ansammlung von Fakten und bot dem Rezipienten keinen stringenten Erzählverlauf. Großes Glanzstück des Films war aber die

¹¹¹ Vgl. <http://www.cineclubdecaen.com/realisat/kahn/kahn.htm>, [05.07.2009]

Leistung des Laiendarstellers Stefano Cassetti, dem es gelang, die Figur des Mörders als absolut real und gewöhnlich darzustellen. Mit *Roberto Succo* ließ sich Kahn darüber hinaus erstmals auf einen Genrefilm, den Thriller, ein. So montierte er parallel einerseits die Erlebnisse von Roberto und seiner Freundin Léa (Isild Le Besco), andererseits den Fortgang der Ermittlungen und etablierte auf diese Weise einen gefährlichen Wettlauf mit der Zeit. Bei der Konzeption des Filmes, der im Cinemascope-Format gedreht wurde, orientierte sich Kahn an Road-Movie-Klassikern wie *Badlands* (Terrence Malick, 1973), *The honeymoon killers* (Leonard Kastle, 1970) sowie dem Truman Capote Roman *In cold blood* (1966). In Cannes wurde der Film mit heftiger Polemik aufgenommen. Auf der einen Seite waren die Kritiker nach der Vorstellung des Filmes sehr irritiert, da sich der Kahn an einem Mainstream-Drama im Dokumentar-Stil herangewagt hatte. Die Kontroverse des Films wurde aber auch von der Polizei der Region Haute-Savoie angeheizt, die vor dem Filmpalast in Cannes protestierte, da sie mit der distanzierten und objektiven Darstellung des Mörders nicht einverstanden war. Ihrer Ansicht nach wurde der Protagonist allzu sehr glorifiziert, da Kahn beständig versuchte, kein Urteil über den Mörder in den Film einfließen zu lassen.¹¹²

Auch mit dem Kinder-Fantasy-Film *L'Avion*, überraschte Kahn sein Publikum aufs Neue. Gemeinsam mit Ismaël Ferrouhki verfasste er das Drehbuch, welches auf dem Comic *Magda et Lapière* basiert. Protagonist ist der achtjährige Charlie, der am Weihnachtsabend mit großer Enttäuschung feststellen muss, dass er statt dem so sehnlich gewünschten Fahrrad von seinem Vater, einem Flugzeugingenieur, ein Modellflugzeug geschenkt bekommt. Als dieser Vater wenige Monate später bei einem Unfall stirbt, verfällt die Möglichkeit, sein Versprechen einzulösen und Charlie das Fahrrad zu schenken. Charlies Trauer wird aber bald kompensiert, als er entdeckt, dass es sich bei dem Modellflugzeug um kein gewöhnliches handelt. Es stellt sich nämlich heraus, dass es lebt und magische Fähigkeiten besitzt. So bricht Charlie mit seinem Freund in ein verrücktes Abenteuer auf, um seinen Vater wiederzufinden und sich bei ihm für dieses unverhoffte Geschenk zu bedanken. Nach vielen bestandenen Abenteuern findet er ihn schließlich und hat endlich die Chance, sich von ihm zu verabschieden.

¹¹² Vgl. http://www.kamera.co.uk/interviews/cedric_kahn.html, [05.07.2009]

2006 verfasste Kahn mit Benoît Graffim und Catherine Corsine das Drehbuch für den Film *Les ambitieux*. Im September 2009 kam sein neuestes Werk, *Les regrets*, in die französischen Kinos. Der Film mit Valéria Bruni-Tedeschi und Yvan Attal in den Hauptrollen erzählt von der Begegnung eines Mannes und einer Frau, die sich nach fünfzehn Jahren wiedertreffen. Obwohl beide verheiratet sind, flammt ihre Leidenschaft und Begierde von damals wieder auf, der sie sich hingeben.

Wie bereits erwähnt, entwickelte Kahn an einem frühen Punkt seiner Karriere eine starke Affinität zum Verfassen von Drehbüchern. Dies, so meint er, hilft ihm, sich mit der gegebenen Thematik eingehend auseinanderzusetzen: „*Mais quoi qu’il arrive, original ou non, j’ai besoin d’écrire le scénario. Si quelqu’un d’autre le faisait, j’aurais le sentiment de n’avoir pas réfléchi sur cette histoire.*“¹¹³

Darüber hinaus sieht er eine große Herausforderung in der Adaption von literarischen Texten, welche er mit den Mitteln und der Sprache des Mediums Film artikuliert :

Adapter est un avantage : on ne part pas de zéro. En revanche, le processus d’appropriation est plus long que dans le cas d’un scénario original. Il faut faire sien le texte, puis en extraire toute trace de littérature pour n’en garder que les idées visuelles, cinématographiques. C’est difficile: certaines choses passent merveilleusement à l’écrit mais ne marchent pas sur grand écran.¹¹⁴

Kahns bisheriges Werk präsentiert sich thematisch als enorm facettenreich und es lässt sich abseits von Arbeitsmethoden und Stil keine kohärente Linie erkennen. So überrascht er sein Publikum stets aufs Neue und es gestaltet sich demnach auch als schwierig, ihn zu kategorisieren. Auch Kahn selbst fällt es nicht leicht, seinen Werkskanon zu definieren: „*I can’t analyse the connections between my films because I’m the one making them. I don’t make films in a very intellectual way.*“¹¹⁵

¹¹³ <http://www.linternaute.com/sortir/cinema/interview/06/cedric-kahn/cedric-kahn.shtml>, [15.07. 2009]

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/cedric-kahn-inside-the-mind-of-a-killer-644359.html>, [13.07. 2009]

Unterdessen steht fest, dass Kahn das Spiel mit Genres fasziniert. *Roberto Succo* ist als Mix aus Thriller, *Policier* und Road Movie angelegt. Aber auch *Feux Rouges* oder *L'Avion* bedienen sich mehrerer, klassischer Genres. Diese Freiheit, die sich der Filmemacher herausnimmt und der mit den verschiedenen Genres jongliert, bezeichnet er als sehr verlockend: „*Whats tempting, is to visit a genre without being prisoner of genre.*“¹¹⁶ Eine allumfassende, stets präsente Thematik lässt sich abschließend dennoch feststellen. Es handelt sich bei seinen Protagonisten häufig um männliche Helden in der Krise. Dabei legen sie ein außerordentlich abnormes Verhalten an den Tag, welches sich in Extremen offenbart. Insbesondere in Filmen wie *L'Ennui*, *Roberto Succo* oder *Feux Rouges* befinden sich die Figuren in einer Art Fluchtbewegung und sind paradoxerweise auf der Flucht vor sich selbst bzw. auf der Suche nach sich selbst. Der Drang nach dem Ausbruch aus dem Alltag setzt sie in Bewegung. Nachdem sie es nicht mehr schaffen sich zurechtzufinden, brechen sie zu einer langen Reise der Erkenntnis auf, einer Reise, die oftmals sowohl durch Raum als auch Zeit führt. Diese Loskoppelung von gesellschaftlichen Normen mündet dabei in eine Reflexion über sich selbst. Sie bringt die zweite latente Facette ihrer Persönlichkeit zum Vorschein, welche die psychischen Abgründe ihrer Morbidität darstellt.

4.2. FEUX ROUGES: SYNOPSIS

Der Film beginnt mit Einstellungen aus der Vogelperspektive vom *Place de la Défense* und wird mit der Musik Debussys unterlegt. (Sequ. 1.1.) Im Anschluss sieht man den Protagonisten Antoine (Jean-Pierre Darroussin). Er sitzt in seinem Büro am Computer und schreibt eine E-Mail an seine Frau Hélène (Carole Bouquet), in der er ihr mitteilt, wie sehr er sich schon auf die Reise in den Süden freue. Dort beabsichtigen die beiden, ihre Kinder vom Ferienlager abzuholen und anschließend mit ihnen Urlaub zu machen. Antoine verlässt die Arbeit und macht sich auf den Weg in ein Bistro, wo er seine Frau treffen will. Unterwegs erhält er noch einen Anruf von ihr, mit der Bitte, ihre Kette vom Juwelier abzuholen. (Sequ. 1.2.) Im Lokal angekommen, wartet er nun. Hélène verspätet sich beträchtlich und der sichtlich genervte Antoine bestellt sich ein Bier nach dem anderen. (Sequ. 1.3.) Hélène kommt

¹¹⁶ Ebd.

schließlich gestresst an und die beiden gehen gleich nach Hause, wo sie sich für die Abreise fertig machen. Während seine Frau duscht, geht Antoine das Auto volltanken und greift in einer Bar erstmals zu einem härteren Getränk, einem doppelten Whisky. (Sequ. 1.4.) Der Weg in den Süden beginnt mit Stau- und Unfallmeldungen aus dem Radio, und das Ehepaar beginnt sich über Fahrtrouten und Fahrweisen zunehmend in die Haare zu kriegen. (Sequ. 2.1.) Die Diskussion über das Fahren mündet schließlich in einer hitzigen und emotionalen Diskussion über die Macht- und Rollenaufteilung in ihrer Beziehung. Antoine, der sehr frustriert und innerlich wütend wirkt, legt immer wieder Stopps am Straßenrand ein, wo er sich seinen *whisky double* genehmigt. Der Alkoholkonsum wirkt sich dabei sukzessive auf seine Fahrweise und sein Verhalten aus. Es kommt zur bereits lang angestauten Eskalation zwischen den beiden Eheleuten. Hélène droht, mit dem Zug weiterzufahren. Diesen Drohungen trotzend, steuert Antoine eine weitere Bar an. Als er wieder herauskommt, findet er ein leeres Auto vor, von Hélène keine Spur. (Sequ. 2.2.) Am Beifahrersitz entdeckt er lediglich eine Notiz von ihr, die ihn informiert, dass sie mit dem Zug weitergefahren sei. Panisch macht sich Antoine auf die Suche und fährt zwei Bahnhöfe an, um seine Frau noch rechtzeitig von ihrem Vorhaben abzuhalten. Unterwegs wird er dabei von einer Polizeikontrolle aufgehalten, die auf der Suche nach einem entflohenen Häftling ist. Am zweiten Bahnhof verpasst Antoine neuerlich den Zug, den Hélène vermutlich genommen hat, und er geht resigniert in die gegenüberliegende Bar. (Sequ. 2.3.) Dort spricht er, bereits vollkommen betrunken, einen jungen Mann (Vincent Deniard) an der Bar an, zahlt ihm ein Getränk und erzählt ihm von seinen Frustrationen. Sein Gesprächspartner ist nicht sehr redselig und Antoine verlässt die Bar. (Sequ. 3.1.) Beim Auto angekommen, taucht der junge Mann wieder auf und fragt Antoine, ob er ihn ein Stück mitnehmen könne. (Sequ. 3.2.) Unterwegs kommen die beiden nochmals in eine Polizeikontrolle, und als sie diese problemlos passieren, scheint Antoine völlig zu entgleisen. Vom Alkohol bestärkt, tritt er in einen Zustand der absoluten Euphorie über. Irgendetwas in ihm scheint sich zu lösen und er beginnt zu rasen, unkontrolliert zu reden und er nervt seinen Beifahrer mit gefährlichen Überholmanövern. Vom Alkohol zunehmend beeinträchtigt, wird Antoine allmählich müde und fährt nach einem Sekundenschlaf über den Fahrbahnrand hinaus. Dabei wird ein Reifen beschädigt. Während Antoine volltrunken im Gras liegt, repariert sein Beifahrer ungeduldig das Auto. (Sequ. 3.3., 3.4.) Antoine sinkt dabei in den Schlaf und träumt von Weihnachten, wie er mit Hélène auf dem Bett liegt und die beiden sich zärtlich streicheln. Antoine wacht auf, wird von seinem Mitfahrer geschlagen und auf den Rücksitz verfrachtet.

(Sequ. 3.5.) Als das Auto eine weitere Abzweigung nimmt, erkennt Antoine die Gefährlichkeit der Situation und steckt sich vorsichtshalber seine Whiskyflasche ein. Der Wagen steuert plötzlich in einen Wald und hält an. Antoine torkelt aus dem Auto, schlägt den Mann und verschwindet im Dickicht. Während dieser nach ihm sucht, liegt Antoine voller Furcht auf dem Waldboden und zerschlägt seine Flasche auf einem Stein, was den vermeintlichen Mörder anlockt. Als dieser über Antoine steht, beginnen die beiden zu kämpfen. Antoine verletzt ihn dabei mit der Flasche schwer am Kopf und schlägt daraufhin mehrmals mit einem Holzstock auf ihn ein. Wieder am Wagen angekommen, will Antoine wegfahren, die Räder drehen jedoch durch. Er steigt nochmals aus und befestigt einige Steine hinter den Rädern. Als er nun endlich abfahren will, blickt er voller Grauen durch die Windschutzscheibe, wo der blutüberströmte Mann vor ihm steht. (Sequ. 3.6., 3.7.) Es folgen Establishing-Shots von der Sonne, grünem Gras und weißen, friedlich grasenden Kühen. Antoine wacht in seinem Auto am Straßenrand auf. (Sequ.4.1.) Die Sonne blendet ihn, er steigt aus und sieht aus der Ferne einen Traktor auf ihn zukommen. Der Bauer nimmt ihn in den nächsten Ort mit. Beim Mechaniker lässt Antoine sein Auto reparieren. (Sequ. 4.2.) In der Zwischenzeit geht er in eine Bar, wo ihn eine junge Kellnerin (Charline Paul) freundlich empfängt. Telefonisch versucht er nun, Hélène ausfindig zu machen. Er findet schließlich heraus, dass eine Frau letzte Nacht im Zug überfallen und ins Krankenhaus von Châtellerault eingeliefert wurde. Antoine macht sich auf den Weg, um herauszufinden, ob es sich tatsächlich um Hélène handelt. (Sequ. 4.3.) Er findet sie im Krankenhaus endlich wieder und muss feststellen, dass sie sehr verstört auf ihn reagiert und sich schluchzend in ihrem Bett vergräbt. (Sequ. 4.4.) Daraufhin wird Antoine vom *Inspecteur* (Jean-Pierre Gos) in einem anderen Raum über die Ereignisse der letzten Nacht verhört. Er erfährt, dass seine Frau im Zug von einem Tramper überfallen und vergewaltigt wurde. (Sequ. 4.5.) Es folgt eine weitere Traumsequenz: Antoine fährt auf der Straße, als er plötzlich einen dumpfen Prall hört. Er bleibt stehen, geht um den Wagen herum. Als er zum dritten Mal unter das Auto blickt, entdeckt er den bereits verwesten und blutigen Kopf seines Mitfahrers. (Sequ. 5.1.) Antoine wacht in einem Zimmer schreiend auf. Er rasiert sich und macht sich reisefertig. Vom Krankenhaus aus ruft er seine Kinder an und sagt ihnen, dass sie noch heute abgeholt werden würden. Er legt auf und blickt durch ein großes Fenster in die Landschaft hinaus. (Sequ. 5.3.) Nach einem letzten Gespräch mit dem Arzt sprechen nun Antoine und Hélène erstmals über das was passiert ist, über ihre Beziehung und was sie falsch gemacht

haben. (Sequ. 6.2.) Es erfolgt eine Versöhnung und die beiden setzen ihre Reise ruhig vor sich hinlächelnd mit dem Auto fort. (Sequ. 6.3.)

4. 3. ENTSTEHUNG UND STELLUNG DES FILMS

The Road Movie promotes a male escapist fantasy linking masculinity to technology and defining the road as a space that is at once resistant to while ultimately contained by the responsibility of domesticity: home, life, marriage, employment.¹¹⁷

Diese Bemerkung von Cohan und Hark bringt eine der konstitutiven Thematiken des Road Movies präzise auf den Punkt und ist darüber hinaus bezeichnend für die Kernaussage des Films *Feux Rouges*. Die literarische Vorlage wurde im Amerika der 50er angesiedelt und erzählt die gefährliche, fatale und nächtliche Autofahrt eines klassischen Anti-Helden à la Simenon. Es handelt sich um einen in die Jahre gekommenen Ehemann, der sich durch den Erfolg und die Stärke seiner Frau bedroht fühlt und befürchtet, in ihrem Schatten zu verschwinden.

Kahn wurde auf den Roman aufmerksam, als ihm seine Agentin Dominique Besnehard einige, bisher noch unverfilmte Simenon-Romane gab. Dabei war er nicht der Erste, der sich für eine Verfilmung interessierte. Vor ihm verfolgte bereits Simenon selbst die Absicht, seinen Roman auf Zelluloid zu bannen, aber auch Martin Scorsese, Alain Cavalier und Jacques Audiard waren an einer filmischen Realisierung versucht. Kahns Begeisterung für den Roman entwickelte sich bereits beim Lesen der ersten Seiten:

C'est un déclic. Quelque chose de difficile à théoriser. Je crois qu'il se produit une chimie très particulière dans le cerveau. C'est comme si, au fur et à mesure de la lecture, le film devenait évident. Et ce genre d'impression commence dès les trois ou quatre premières pages. Comme lors d'un casting, c'est un rendez-vous entre une œuvre et un réalisateur. Mon plus grand flash, ce fut avec *Feux Rouges*. Mon agent m'avait donné plusieurs livres de Simenon à lire mais aucun ne m'emballait. Puis j'ai découvert *Feux Rouges* et les thèmes du livre ont rencontré mes envies du moment. C'est ça : un livre doit rencontrer une envie...¹¹⁸

¹¹⁷ Cohan/Hark, 1997, S. 3

¹¹⁸ <http://www.linternaute.com/sortir/cinema/interview/06/cedric-kahn/cedric-kahn.shtml>, [15.07 2009]

Kahn wandte sich an den Produzenten Patrick Godeau, der die Rechte an dem Buch besaß und der auch schließlich die Produktion für die Verfilmung übernehmen sollte. Gemeinsam in einem Team mit den zwei Drehbuchautoren, Gilles Marchand, der beim Schreiben sehr genrefilmorientiert ist, und Laurence Ferreira Barbosa, die wiederum stärker im Regisseur-Fach verhaftet ist, wagte sich Kahn an die Adaption. Da der Roman bereits sehr konstruiert war, gab es laut Kahn wenig Platz für etwaige Manöver.¹¹⁹ Dementsprechend bewegt sich das Drehbuch sehr nahe an der Romanvorlage. Um die Spannungskurve im Film allerdings noch mehr hochzuschrauben und um die Fülle an Thriller-Elementen zu erweitern, wurde lediglich eine Sequenz neu integriert, in welcher Antoine seinen Mitfahrer und Kontrahenten im Wald tötet.

Der Schauplatz ist die Straße, das Land ist nebensächlich. Worum es mir ging, war, den ersten, sehr starken Eindruck, den ich beim Lesen des Buches hatte, zu vermitteln. Die Liebesgeschichte ist intensiv und die Spannungskurve sehr gut konstruiert. Schon nach ein paar Zeilen ist man gefesselt. Die Geschichte ist unerbittlich, unausweichlich, noch stärker als die Charaktere.¹²⁰

Bereits die Eingangssequenz des Films lässt erkennen, wie sehr es sich um einen klassischen Genrefilm handelt. Dabei wechselt Kahn zwischen verschiedenen Genres wie Road Movie, Thriller und Drama.

Feux Rouges war für den Goldenen Bären in Berlin und den *Independent Spirit Award* nominiert. In den Rezensionen wurde der Film überaus positiv bewertet. *Le Monde* lobt den Film als „une adaptation réussie“¹²¹, *La Tribune* hebt die Leistung der Schauspieler hervor, wenn gesagt wird „un film servi par un duo d’acteurs formidables“¹²², und *Le Point* beeindruckt insbesondere die „construction limpide“ und die „écriture sèche“¹²³ und bezeichnet den Film als „un road-movie amer et tonique avec un Jean-Pierre Darroussin épatant.“. *The Guardian* begeistert sich unterdessen für die formal-ästhetischen Aspekte, wenn er *Feux Rouges* als „classically elegant“¹²⁴ bezeichnet. Weitere Attribute, mit denen der

¹¹⁹ DVD: *Feux Rouges*, Artificial Eye, 2004

¹²⁰ http://www.stadtkinowien.at/media/uploads/filme/8/stadt kino_415.pdf, [10.07.2009]

¹²¹ *Le Monde*, 03.03.2004

¹²² *La Tribune*, 03.03.2004

¹²³ *Le Point*, 04.03. 2004

¹²⁴ <http://www.guardian.co.uk/film/2004/feb/11/festivals.berlinfilmfestival2004>, [11.07. 2009]

Film in den Kritiken beschrieben wird, sind „*stylish suspense*“, „*smooth and sophisticated*“, „*atmospheric*“, „*creepy and dark*“¹²⁵. Auch die Parallelen zu Chabrol und Hitchcock finden wiederholt Erwähnung.

Prägend für den Gesamteindruck des Films ist die wie bereits erwähnte, klare Konstruktion, die Zeitlosigkeit der *mise-en-scène* und die allgemein ruhige Gesamtstimmung. Die in den Rezensionen besprochenen Eigenschaften wie Eleganz und Flüssigkeit äußern sich auf mehreren Ebenen: So arbeitet die akustische Ebene mit einem minimalistischen Einsatz von Musik und Geräuschen. Es ist vor allem die Stille der Nacht und der Straße, die den Bildraum sowohl *akustisch* als auch atmosphärisch ausfüllt. Um entscheidende Stellen im Film dramaturgisch hervorzuheben, legt Kahn die Musik Debussys, insbesondere das Leitmotiv des Films, „*Nuages*“, über die Bilder, welches sich gut in das ästhetische Konzept integriert. Wie Kahn meint, verfüge diese Musik über eine leichte und gleichzeitig ernsthafte Eigenschaft und er beschreibt sie als „*vapoureux*“¹²⁶. Eleganz und Flüssigkeit drücken sich in weiterer Folge auch in der Schnitttechnik aus, denn in ihrer Machart evoziert sie Assoziationen an den klassischen Hollywood-Film. Der parallele Ton arbeitet dabei stets mit dem Bild, und es lässt sich demnach von einer „*découpage classique*“ sprechen. So beginnt jede Sequenz mit überblicksartigen und situierenden Establishing-Shots und vertieft sich anschließend wie bei einer *mise-en-abyme* in die Details.¹²⁷ Die Dialogszenen werden vorwiegend im Schuss-Gegenschuss-Verfahren gefilmt, und es liegt ein auffälliger Fokus auf fließenden Übergängen zwischen den Einstellungen. Diese insgesamt ruhige Stimmung, die allmählich immer stärker von Thrillerelementen durchzogen wird, hilft besonders in Bezug auf die Zuseherführung. Harte Töne, Geräusche, Lichter und harte Schnitte treffen den Zuseher besonders effektiv und intensivieren die Dramaturgie. In diesem Sinne gilt, dass weniger tatsächlich mehr ist.

¹²⁵ DVD: Feux Rouges, Artificial Eye, 2004

¹²⁶ DVD: Feux Rouges, Artificial Eye, 2004

¹²⁷ Vgl. Monaco, 2008¹⁰, SS. 218-219

4.4. DIE PROTAGONISTEN UND IHRE DARSTELLER



Abb. 1: Hélène und Antoine

Zur Wahl der Hauptdarsteller kam Kahn, indem er sich Schauspieler in Paarkonstellationen vorstellte und sich dabei überlegte, welche davon am besten funktionieren würden. Insbesondere die Rolle der Hélène musste über ausreichend Präsenz verfügen können, da sie über weite Strecken des Filmes abwesend bzw. verschwunden sein würde. Die Wahl von Jean-Pierre Darroussin und Carole Bouquet mag überraschend gewesen sein, dazu meinte der Regisseur in einem Interview:

Ich wollte ein Paar, das wir noch nie zuvor gesehen hatten, um nicht in irgendein Klischee zu fallen. Um zu funktionieren, brauchte die Geschichte nicht nur zwei starke Einzelcharaktere, die Paardynamik mußte stimmen. Jeder von ihnen bekam das Drehbuch mit einer Notiz, wem der jeweils andere Part angeboten wurde. Beide sagten innerhalb von 24 Stunden zu. Und obwohl die Kombination ungewöhnlich erscheinen mag, wurde sie dank der großartigen Leistung der Schauspieler bald natürlich. Die andere Herausforderung für mich bestand darin, mit Stars zu arbeiten. Ich habe oft gehört, das Schwerste beim Film sei, mit Laien zu arbeiten. Für mich stellte das Gegenteil eine Herausforderung dar.¹²⁸

Darroussin, der sich vor allem als Schauspieler in Komödien und in den Filmen von Robert Guédiguian etabliert hatte, betrachtete *Feux Rouges* als Chance, schauspielerisch neue Pfade zu beschreiten. Die Herausforderung der Rolle des Antoine war sehr groß, lag es doch an ihm, den Film zu tragen und die verschiedenen alkoholinduzierten, emotionalen Nuancen zu vermitteln bzw. das ganze Spektrum von Gefühlszuständen, die die Figur im Laufe der Nacht durchläuft, authentisch darzustellen. So sagt Kahn:

¹²⁸ http://www.stadtkinowien.at/media/uploads/filme/8/stadtkino_415.pdf, [10.07. 2009]

Jean-Pierre Darroussin ist in Frankreich ein sehr beliebter Schauspieler und sehr erfolgreich. Natürlich birgt das für einen Regisseur, speziell wenn es um so eine dramatische Erzählung geht, auch ein gewisses Risiko – aber er ist ein sehr guter, sehr intensiver Darsteller, und er war auch selbst ungemein interessiert daran, eine andere Facette von sich, seine ganze Bandbreite als Schauspieler zu zeigen.¹²⁹

Carole Bouquet in der Rolle der Hélène repräsentiert eine aufgrund ihres Starimages gelungene Besetzung. Sie debütierte als Schauspielerin in *Cet obscur objet du désir* (Luis Buñuel, 1974), weitere Meilensteine ihrer Karriere markierten die Filme *Trop belle pour toi* (Bertrand Blier, 1989), wofür sie den César erhielt, *Buffet froid* (Bertrand Blier, 1979) oder als Bond-Girl in *Rien que pour vos yeux* (John Glen, 1981). In den Augen der Öffentlichkeit wird sie seit nun mehr über 20 Jahren als verführerische Frau und eiskalte Schönheit wahrgenommen. Mit ihrer kühlen, eleganten und zerbrechlichen Erscheinung erinnert Bouquet als Hélène sehr stark an die Hitchcock-Heldinnen und ihrer Funktion als leere Projektionsfläche.

4.5. DAS AUTO

Der graue, elegante und unauffällige Rover Antoinettes fügt sich gut in das narrativ-ästhetische Konzept des Films, in welchem insbesondere zu Beginn graue, weiße und ganz allgemein helle Farbtöne dominieren. Während dieser dunklen und verhängnisvollen Fahrt kommt dem Auto eine neue Funktion zu, da es sich von einem familientauglichen, sicheren Auto hin zu einer letztendlich tödlichen Waffe wandelt. Zugleich agiert es als eine Art verlängerter Körper Antoinettes und repräsentiert den Ort von Identität, Lust, Konfrontation und Kontrolle. Je mehr sich der Protagonist und sein Auto von Paris entfernen und in den Süden vordringen, desto mehr erweitert sich auch der Horizont vor den Augen Antoinettes. Die unbeirrte Fahrt ins sowohl Ungewisse als auch Unbewusste läuft wie eine Filmspule vor der Windschutzscheibe ab. Antoine kann als hypnotisierter Reisender gesehen werden, der – auf die Straße blickend - in sich selbst hineinreist. Außerhalb der alltäglichen Realität gelingt ihm die *imaginäre* Flucht aus der gesellschaftlichen und ehelichen Kontrolle. In Hinblick auf das foucaultsche Konzept der Gesellschaft als Gefängnis geht Antoine seinem Drang, aus dieser auszubrechen, zumindest für diese eine Nacht nach. Das permanente Gefühl der Unterwerfung weicht während des Fahrens, da die Kontrolle, die Antoine im Alltag spürt, nun auf ihn selbst

¹²⁹ Ebd.

übertragen wird. Hélène sitzt dabei sprichwörtlich am Beifahrersitz und Antoine am Steuer, wo er über die absolute Macht verfügt. So invertieren sich die Rollenverhältnisse, ein Moment, das Antoinettes Lust steigern lässt, sich der allzu vertrauten Kontrolle zu widersetzen. Demgemäß verläuft sein Schicksal endlich nach seinen eigenen Regeln, das wilde Rasen und die Überholmanöver werden dabei Ausdruck seiner neu errungenen Macht. Mit den schnell an ihm vorbeiziehenden Bildern und dem Blick vorwärts durch die Windschutzscheibe wird er sozusagen zum *Regisseur* seines eigenen Films.

4.6. DIE EPISODENHAFT ERZÄHLTEN VORSTUFEN ZUR HÖLLE

Der Protagonist, der sich in einer maskulinen Krise befindet, durchläuft, je weiter die Reise voranschreitet, mehrere *Vorstufen zur Hölle*, welche er in Sequenz 3 erreicht. Bereits in der Exposition wird das Porträt eines Pariser Ehepaares, das sich gewissermaßen verloren zu haben scheint, eingeführt. Dabei kommt dem männlichen Protagonisten die tragende Rolle zu und er avanciert zum Hauptfokus des Handlungsgeschehens. Bei einer Spiellänge von 1:41:54 lässt sich der Film in sechs Sequenzen unterteilen. Diese weisen eine zyklische Struktur auf und markieren die sukzessiven Stadien Antoinettes, die er sowohl auf dieser düsteren Reise in den Süden als auch in sich selbst durchläuft.

1.1. Vor- spann	1.2. Im Büro	1.3. Antoine wartet auf Hélène	1.4. Antoine und Hélène Zuhause	2.1. Antoine und Hélène unterwegs	2.2. Eskalation:
1'35	2'25	5'07	8'31	14'05	
1. Exposition				2. Abfahrt in	

Hélène verschwindet	2.3. Suche nach Hélène	3.1. Bar:
24'02	29'50	
in den Süden		3. Ritt mit

Kennen lernen	3.2. Antoine nimmt den entflohenen Häftling mit	3.3. Polizeikontrolle: Antoine in Euphoriezustand	3.4. Müdigkeitsanfall	3.5. Traum-
33'50	37'44	41'57	47'23	

dem Teufel

Sequenz: Weihnachten	3.6. Wacht auf	3.7. Fahrt in die Hölle	4.1. Neu- Orientierung	4.2. Mit dem Traktor in die Stadt
49'18	50'11	58'33	1'00'44	1'04'45
				4. Der Tag

4.3. In der Bar: Telefonische Suche nach Hélène	4.4. Fahrt zum Krankenhaus	4.5.
1'16'12	1'19'40	
Danach		

Gespräch mit dem <i>Inspecteur</i>	5.1. Traumsequenz Auto-Unfall	5.2. Antoine wacht auf – Fährt ins Krankenhaus	6.1.
1'29'58	1'31'09	1'31'36	
5. Wiedervereinigung			6.

Antoine und Hélène: Aussprache	6.2. Auf- bruch	6.3. Abspann
1'35'04	1'38'27	1'39'15
1'41'02		
Schluss		

Abb. 2: Sequenzgrafik

Das Geschehen steuert mit den sich intensivierenden, latenten Aggressionen und ihren unmittelbaren Folgen auf einen absoluten Tiefpunkt, die wahrhaftige Hölle zu. Erst mit Sequenz 4 beginnt der Film mit einem neuen Register, als der Tag anbricht und sich die Wiedergeburt Antoinettes sowie die Versöhnung und Wiedergeburt des Paares vollzieht.

So beginnt *Feux Rouges* in Sequenz 1 mit der Darstellung von den statischen Verhältnissen im Beruf und Privatleben Antoinettes. Sie illustriert die Ohnmacht, die das Ehepaar mittlerweile übermannt hat. Die Abfahrt in den Süden eröffnet die zweite Sequenz zunächst mit einem sich ruhig senkenden Kamerablick auf die sechsspurige Autobahn. Die schicksalhafte und ungewisse Dimension der Handlungsentwicklung wird in dieser Einstellung bereits suggeriert. In der nächsten Einstellung sieht man Antoine und Hélène in einer Nahaufnahme von vorne im

Auto. Die beiden wirken müde und abgespannt und in ihre eigenen Gedanken versunken. Es ist Ferienbeginn, heiß und ganz Paris strömt in den Süden. Der Handlungsort wird hiermit in den grauen Rover verlegt. Der klaustrophobische und unentrinnbare Raum wirkt doppelt durch die einerseits verstopfte Autobahn und andererseits durch das Auto, einer Art *huis clos*. In dieser Enge und Begrenztheit können sich die Protagonisten nicht mehr ausweichen, und die Aggressionen, die immer deutlicher zu Tage treten, werden unausweichlich. Im *Stop-and-Go*-Verkehr kommen die beiden an Unfällen vorbei und sie geraten sich über die schnellere Fahrspur in die Haare. Antoine wird dieser Bewegungslosigkeit im Stau überdrüssig und nimmt impulsiv die erste, so symbolische Abfahrt mit den Worten „*J'en ai marre de rouler*“.

In den Sequenzen 2 und 3 beginnt der sukzessive Spannungsaufbau. Dazu spielen – ganz in der Tradition des Road-Movies – die Stopps und Begegnungen mit den Menschen am Straßenrand eine wesentliche Rolle. Auch der Erzählrhythmus ist analog zum Verkehr von einer Art *Stop-and-Go-Struktur* geprägt, da sich durch die Stopps in den Bars die Handlung zunehmend dynamisiert. Der Abend bricht schnell an, Antoine und H  l  ne befinden sich mittlerweile fern von der Stadt und fahren durch ein gespenstisches Niemandsland. Die Travelling-Shots dokumentieren dies, indem die Kamera an blinkenden Leuchtreklamen, zerfallenen und leerstehenden H  usern sowie abgeschiedenen Bars vorbeizieht.

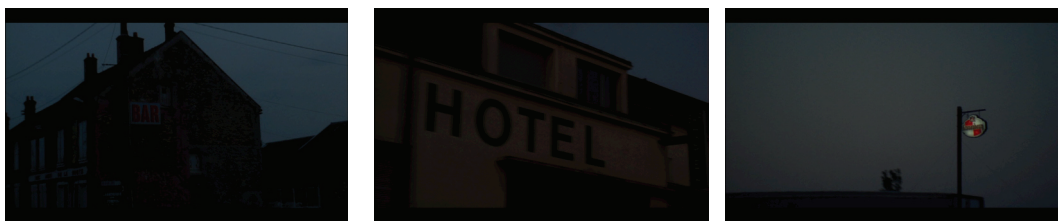


Abb. 3: Travelling-Shots eines Niemandslandes

Diese Impressionen lassen sich als Art Seelenlandschaft Antoinettes und H  l  nes interpretieren, denn ihrer Ehe und ihrem Umgang miteinander wohnt ein   hnlich dysfunktionales Moment inne. F  r Antoine sind die unbequeme N  he und die Bestimmtheit seiner Frau schwer zu ertragen. Er f  hlt sich von ihr bevormundet und nicht wahrgenommen. Darroussin beschreibt die Herangehensweise an die Figur Antoine folgenderma  en:

Da kam mir der Gedanke, daß dieser Mann, der kein Ziel hat und die große Angst in sich nur mit Trinken bewältigen kann, wie ein Soldat im Schützengraben ist, er müßte für eine Weile ein anderer werden, über sich hinauswachsen. Ich fühlte eine epische Parallele zwischen der Figur und jemandem, der während eines Kriegs unten in einem Loch sitzt. Nur daß er sich in „Feux Rouges“ dieses Loch selbst gegraben hat.¹³⁰

Während Hélène immer wieder anbietet zu fahren, lehnt Antoine dies stoisch ab. Am Steuer zu sitzen, bedeutet ihm in dieser Nacht alles und repräsentiert darüber hinaus einen symbolischen Akt. Hier verspürt er Macht, Lust und Selbstbestimmung und taucht immer mehr in das Fahrgefühl ein. Die Stopps, die er einlegt, beschleunigen die Handlung, dies wird vor allem durch die Kamera akzentuiert, wenn sie Antoine beim Aus- und Einsteigen mit Reißschwenks begleitet. Diese Orte am Straßenrand repräsentieren das Böse und Antoine fühlt sich davon wie magisch angezogen. Am ersten Stopp bestellt er sich einen Whisky. Als er auf die Toilette geht, kommt er an einem wild schreienden Mann am Münztelefon vorbei, den er befremdet oder vielleicht auch fasziniert anblickt. So dient dieser Stopp als Katalysator für eine Beschleunigung und einen zunehmend aggressiveren Ton der Handlung. Mittels eines schnellen und harten Reißschwenks richtet sich die Kamera vom herauskommenden Antoine auf das Auto, in dem Hélène wartet. Schnell und unberechenbar sieht man ihn davonfahren.

Antoine erhöht das Tempo, macht gefährliche und unnötige Überholmanöver, grelles Scheinwerferlicht blendet ihn dabei. Es entfacht sich erneut ein verbitterter und böser Streit, der nun zum eigentlichen Kern des Problems führt. Antoines Komplexe und männliche Unsicherheiten brechen aus ihm heraus. Er fordert Hélène auf, ihn endlich wie einen Mann zu behandeln, erklärt ihr, wie er Jahr für Jahr sein Leben brav lebt und, wie er es formuliert, „*sans sortir des rails*“. Hélène merkt mittlerweile, dass Antoine betrunken ist und stellt ihn zur Rede, dabei behält sie im Gespräch stets die Macht und Oberhand. Als sie schließlich wissen will, was denn mit ihm eigentlich los sei, rechtfertigt er sein Verhalten mit „*Ce soir, je suis dans un tunnel*.“

Der Konflikt scheint seine Zuspitzung am nächsten Stopp endgültig erreicht zu haben. Hélène stellt ihren Mann vor die Wahl: Sollte er wieder in die Bar gehen, würde sie alleine weiterreisen. Antoine zieht den Schlüssel ab und steigt aus. Die Kamera verharret in einer

130 Ebd.

Halbtotale noch auf dem Auto, in dem Hélène regungslos sitzt. Antoine taucht inzwischen wieder in den Kosmos der Bar ab, die zum Spiegelbild seines emotionalen Zustandes wird: Laute und aggressive Musik begleitet ihn, als er die Treppen hinunter geht. Während er auf seinen Whisky wartet, nimmt sein leerer und ausdrucksloser Blick Bilder der Zerstörung und Verwüstung wahr, die am Fernseher über den Bildschirm flimmern. Ein exzentrischer und dubios wirkender Ire gibt Antoine einen Drink aus und beginnt, unaufhörlich auf ihn einzureden und damit Antoinettes Paranoia noch zu verstärken. Die Atmosphäre der Bar, mit ihren starken Kontrasten in Rot und Schwarz weckt offensichtliche Assoziationen an die Hölle, vor allem wenn Antoinettes Saufkumpan noch zu ihm meint, dass der Teufel mit ihm auf Urlaub sei, dass er alles rauslassen solle und ihn warnend mit den Worten entlässt „*Tu pars dans le mauvais sens.*“

Diese Warnung bewahrheitet sich, als Antoine aus der Bar kommt, ein leeres Auto und eine Notiz von Hélène vorfindet. An diesem Punkt setzt nun die Hauptspannungskurve ein. Er rennt panisch nach vorne zur Straße, die Kamera begleitet ihn und vermittelt seine plötzliche Aufgewühltheit, indem sie seitlich mit einer Kamerafahrt mitfährt. Vorne an der Straße folgt sie mit einem Reißschwenk seinen suchenden Blicken nach links und rechts und eilt wieder zurück mit ihm zum Auto. Der Kamerablick ruht anschließend auf der stockdunklen Straße, in schwindelerregendem Tempo fährt Antoine zum nächsten Bahnhof, dabei illustriert der Straßenraum die permanente physische als auch psychische Einengung. In bläulich weißem Licht steht der Protagonist schließlich am Bahngleis und muss zur Kenntnis nehmen, dass er den Zug verpasst hat. Er fährt dem Zug, in dem er Hélène vermutet, im Auto nach. Der Wettlauf mit der Zeit beginnt, in einem Schuss-Gegenschuss-Verfahren, werden abwechselnd Antoine und die Straße sowie das rot leuchtende Tachometer montiert. Der Verkehr beginnt zu stocken und Antoine muss unfreiwillig das Tempo drosseln, da er in eine Polizeistreife gerät. Er verliert nun die Nerven, steigt aus dem Auto und schreit herum. Ein Autofahrer erwähnt dabei, dass man auf der Suche nach einem entflohenen Häftling sei. Auch den zweiten Bahnhof erreicht Antoine zu spät und er resigniert schließlich. Seine Aufmerksamkeit wird daraufhin auf einen blauen Pfeil gelenkt, der auf einen Eingang weist. Die Kamera zoomt diesen Pfeil langsam heran, Antoine findet sich wenige Augenblicke später in einer Bar wieder.

Beim Eintreten nimmt Antoine vieles wahr, laute Rockmusik, ein sich wild küssendes Liebespaar und einige Männer, die kämpfen. Bei diesen Impressionen ist bereits nicht mehr eindeutig klar, inwiefern es sich noch um tatsächliche Ereignisse handelt bzw. inwiefern sie Projektionen oder Fantasien von Antoine darstellen. Ab diesem Zeitpunkt, so könnte man sagen, spielt der Film ganz explizit mit den verschiedenen Bewusstseinsebenen von Traum, Wirklichkeit und Fantasie. An der Bar lädt Antoine einen Mann auf ein Getränk ein. Seine Panik scheint verflogen zu sein, er beginnt sich zu entspannen und sinniert völlig losgelöst über das Eheleben. Der Alkohol hat Antoine mittlerweile soweit gebracht, das Gefühl zu haben, gegen seine Frau rebellieren zu müssen. Der mysteriöse Mann verschwindet plötzlich. Antoine wird vom Barkeeper noch gefragt, ob er bei seinem Gesprächspartner keine auffällige Tätowierung bemerkt habe. Die Anzeichen verdichten sich, dass mit dem Mann etwas nicht stimmt. Antoine verlässt die Bar. Er bleibt am rot ausgeleuchteten Ausgang stehen und blickt selig betrunken hinauf zu einer Kuh, die an der Decke des Eingangs hängt. Die Kamera bewegt sich mit seinem Blick mit und dreht sich langsam und delirisch, bis sie wieder auf dem lachenden Antoine zu ruhen kommt.

Zusammenfassend lassen sich in diesem Road Movie drei wichtige Katalysatoren für den Handlungsverlauf der Reise isolieren: Erstens die Stopps am Straßenrand, wo Antoine flüssig *auftankt* und seinen Alkoholpegel erhöht. Zweitens die Männer, auf die er dort trifft: Diese wirken aggressiv, betrunken, bedrohlich und geheimnisvoll. Sie schüren die Paranoia, die sich in Antoine zu manifestieren beginnt, unweigerlich. Sie könnten auch als persönliche Aspekte Antoinettes oder als Teilidentitäten betrachtet werden, denn es entsteht in gewisser Weise der Eindruck, als würden sie Antoinettes Triebe, die er in dieser Nacht verspürt und denen er schließlich nachgibt, repräsentieren. Drittens könnte besonders die Figur des entflohenen Häftlings sinnbildlich für die böse und destruktive Kraft, die in Antoine schlummert, stehen. In dieser einen Nacht, durch den Alkohol enthemmt, gibt er seinen Trieben und Gefühlen nach und lässt sich förmlich in ein schwarzes Loch hineinziehen. Dabei offenbaren sich die verschiedensten Gefühle. Antoine ist nicht einfach nur betrunken, je nach Stimmungslage macht ihn der Alkohol melancholisch, müde, erschöpft, aggressiv, nachdenklich oder ohnmächtig. Visuell wird die Reise auf dem sprichwörtlichen *highway to hell* immer wieder veranschaulicht, wenn der Kamerablick durch die Windschutzscheibe auf die Straße gerichtet ist. Verläuft in den Road Movies der Fluchtpunkt sehr häufig zum Horizont, so scheint es in

Feux Rouges, als mündete die Straße genau in das Zentrum des Bildes. Auch der beharrliche und hypnotisierende Blick auf die gestrichelte Mittellinie der Straße verdeutlicht die Reise Antoines in sich selbst hinein.

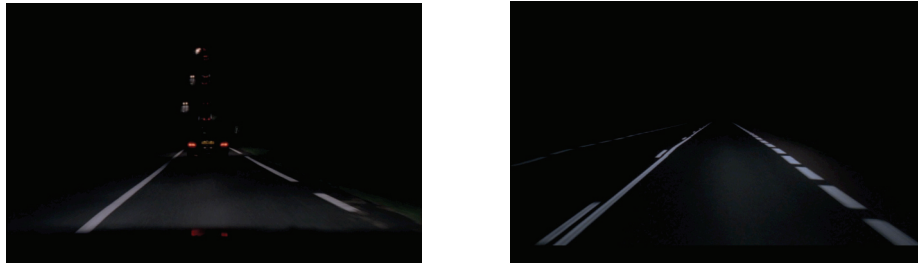


Abb. 5: Reise ins Innere

Sequenz 3, die in einer Feinanalyse genauer besprochen werden wird, illustriert schließlich die Initiation des Helden, der sich von all den bösen Geistern, die ihn in dieser Nacht verfolgen, in einem Akt der Katharsis befreien kann. Der zyklische Aufbau der Handlung findet seinen Abschluss in den Sequenzen 4 und 5. Sequenz 4 eröffnet mit einem Albtraum Antoines. Dieser sitzt am Steuer seines Autos, als er ein Geräusch vernimmt. Er hält an steigt aus und geht um das Auto herum. Als er sich auf der Fahrerseite zum dritten Mal hinunterbückt, um unter den Wagen zu schauen, entdeckt er den bereits verwesenen Körper des Häftlings. Es folgt ein harter Schnitt und Antoine wacht laut schreiend auf. Dieser Schrei der endgültigen Befreiung schließt somit auch ein dunkles Kapitel ab. Antoine steht daraufhin auf, rasiert sich und macht sich auf den Weg ins Krankenhaus. Auf dem Gang telefoniert er mit seinen Kindern und beruhigt diese, indem er versichert, sie bald abzuholen. Hinter ihm befindet sich ein großes Fenster, hinter dem sich eine unwirkliche, himmlisch friedliche Ebene ausbreitet. Auch diese Einstellung wirkt sehr artifiziell und übernatürlich, unterstreicht aber nochmals mit Nachdruck den positiven Ausgang der Geschehnisse. Nach einem Gespräch mit dem Arzt sitzen sich Antoine und Hélène erstmals gegenüber und sprechen sich aus. Dieses Ende mag aufgrund seiner Versöhnlichkeit und unerwarteten Wendung überraschend, für manche auch unbeholfen wirken. François-Guillaume Lorrain urteilt in *Le Point* über das Ende dementsprechend kritisch:

Bien sûr, la fin est faiblarde. Là, il s'agit d'amour, de sentiment, d'humanité. Habile dans les descentes, Kahn a du mal avec les remontées. Question de temperament.¹³¹

Auch Cédric Kahn meint zum etwas unerwarteten und unkonventionellen Ausgang Folgendes:

Ich wollte nicht, daß das Ende ironisch oder zynisch erscheint, ich wollte dabei bleiben, die Charaktere auf meine Art und Weise ehrlich zu zeigen, eine zarte Note nach dem Abstecher in ein traumatisches Universum. Das Paar findet wieder zueinander, weil die Familie und die Kinder es von ihnen verlangen.¹³²



Abb. 6: Das versöhnliche Ende

4.7. FARBSYMBOLIK UND BELEUCHTUNG

Auf der semiotischen Ebene gibt der Film viel Aufschluss über die emotionale Stimmungslage Antoinettes, die je nach Situation bzw. Episode variiert. Dabei kommt in der Bildgestaltung dem Einsatz von Farben und der Ausleuchtung eine wesentliche Bedeutung zu. Über Farbnarrativik gelingt nämlich ein viel direkterer Weg, eine Stimmung oder Emotion zu vermitteln als über die Sprache, da Farben den sinnlichen Reiz des Zusehers unmittelbarer ansprechen. Grundsätzlich muss festgehalten werden, dass *Feux Rouges* mit zwei grundverschiedenen Registern arbeitet: Tag und Nacht, absoluter Helligkeit und Dunkelheit. Die anfänglich hellen Bilder sind stark

¹³¹ Le Point, 04.03.2004

¹³² Ebd.

ausgeleuchtet, es herrschen wenig Kontraste oder Schatten und der Großteil der Farben befindet sich im weiß-grauen Bereich, in dem nichts wirklich hervorstechen scheint. Am Ende des Films gestalten sich die Belichtungsverhältnisse ähnlich, jedoch trägt insbesondere der Protagonist Kleidung in stärkeren Farben und tritt an diesem Punkt erstmals aus dem Hintergrund heraus.



Abb. 7: Verschmelzung mit dem Hintergrund bzw. Hervorhebung aus dem Hintergrund

Die Helligkeit der Farben gibt ferner Aufschluss über die Unwirklichkeit der Handlung. Bereits relativ zu Beginn des Films, in Minute 10:58, bricht die Dunkelheit herein. Sie umhüllt Antoine dabei wie ein Schleier. Auch der Spannung wegen ist der permanente schwarze Schleier hilfreich, da verschiedene Effekte wie grell auftauchende Lichter eindringlicher wirken können. Mit der Stimmungsskala Antoines ändern sich dementsprechend die Farben und strukturieren seine Stimmungslage. Als Antoine und Hélène nach einer hitzigen Diskussion wieder zur Ruhe kommen, legt sich eine melancholische Stimmung über Antoine, dies wird semiotisch unterstrichen, als eine blaue Leuchtreklame über die Windschutzscheibe und Antoines Gesicht zieht. An Punkten, an denen Antoine eine Bewusstseinsveränderung erfährt oder außer Kontrolle zu geraten scheint, wird er von grellen Scheinwerferlichtern oder den Taschenlampen der Polizei direkt ins Gesicht geblendet. Auch die aggressive Primärfarbe rot beginnt immer stärker zu dominieren und lässt die Bildkomposition gefährlich und diabolisch wirken.





Abb. 8: Farbliche Markierung der verschiedenen Episoden

Der farblich sinnliche Höhepunkt wird erreicht, wenn der geflohene Häftling mit Antoine auf dem Rücksitz eine Straße entlang fährt und auf eine Waldlichtung abbiegt. Hier ist das Bildfeld extrem rot, selbst die am Straßenrand stehenden Bäume werden rot ausgeleuchtet. Die teils unwirklich scheinende Kulisse ist vielleicht auch Indiz dafür, dass sich das eben Abgebildete auf einer anderen Bewusstseinssebene als der Wirklichkeit vollzieht und trägt dazu bei, den Zuseher gekonnt zu manipulieren.

4.8. ZEIT- UND RAUMBEBENEN

Kahn geht ein zweideutiges Spiel mit Raum und Zeit sowie mit den verschiedenen narrativen Ebenen, auf denen sich die Handlung bewegt, ein. Mit der einkehrenden Dunkelheit auf der Autobahn und den surreal wirkenden Szenen in den Bars verschiebt sich die Handlungsebene auf mehrere Niveaus. Hinzu kommt, dass der stetige Alkoholkonsum Bilder des Traumes oder des rauschhaften Deliriums hervorbringt. Überblendungen, Abblendungen, scharfe und überproportional rot ausgeleuchtete Bilder mögen diesen Eindruck verstärken. Darüber hinaus enden einige Sequenzen damit, dass Antoine in Schlaf versinkt oder in Ohnmacht fällt. Somit sind die Übergänge zwischen den Bewusstseinssebenen nicht immer eindeutig klar und können dem Rezipienten somit mannigfaltige Lesearten suggerieren.

5. SEQUENZANALYSEN

5.1. SEQUENZ 1: EXPOSITION

5.1.1. Die Stadt als Fluchttrieb: Architektonisch erzählte Einführung des ersten räumlichen Pols

In der rund achtminütigen Eröffnungssequenz werden die wesentlichen thematischen Fahrten gelegt, die in den folgenden Sequenzen weiterverfolgt werden. Gleichzeitig spannt sich eine metaphorische Brücke zur Thematik des Films. So beginnt *Feux Rouges* mit Aufnahmen des Geschäftsviertels *La Défense*. Aus einer hohen Vogelperspektive hält die Kamera in ruhigen Totalen auf die geometrischen und futuristisch anmutenden Formen. Die erste Einstellung zeigt einen gepflasterten Platz, auf dem ein breiter Weg mit zwei Abzweigungen zu sehen ist. Die nächste Einstellung zeigt einen länglichen Springbrunnen, der sich vertikal durch das Bild zieht. Anschließend folgen Einstellungen einer Grünfläche und einer metallische Skulptur. Unterlegt wird diese Einstellungsabfolge mit der Musik von Claude Debussy, die den Bildern eine sonderbare und ernsthafte Atmosphäre einhaucht.

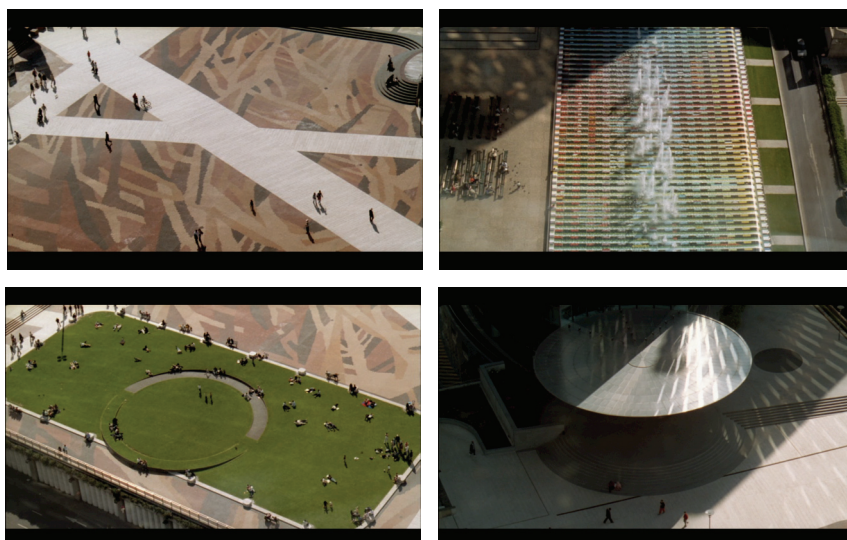


Abb. 9: Erste, einführende Establishing-Shots der Stadt

Die dahinterliegende Intention dieser Repräsentation von Stadt liegt darin, mit architektonischen Mitteln eine gewisse Stimmung zu schaffen, die die Narration des Filmes symbolisch unterstützen soll.

Für den Anfang des Films brachte ich Stunden mit langsamen Kameraschwenks über die Bürostadt von „La Défense“ am Stadtrand von Paris zu. Ich filmte ein paar Details der Straßenzüge, die ich dann verwendete. Ich wollte, daß der Film etwas Unrealistisches hat.¹³³

Die starren und leblosen Formen suggerieren hier die Präsenz von Zivilisation, Gesellschaft und Normen. Gemeinsam mit den geschäftig umhergehenden Menschen und den später lauten Verkehrsgeräuschen wird der pulsierende, nie aufhörende Rhythmus, die Dynamik, die Rasanzen sowie die Hektik der Großstadt betont. Dabei werden Werte wie Ordnung, Disziplin und Hierarchie vermittelt. Die Menschen werden dabei von so weit oben gefilmt, dass sie nicht identifizierbar sind, wodurch eine große und übermächtige Distanz entsteht. Dies trifft auch auf den Protagonisten zu, der von der Angst bedroht wird, in seiner täglichen Existenz zu verblässen. Die ersten Einstellungen evozieren ferner Assoziationen an Hitchcocks Eingangssequenz in *North by Northwest* (1959), aber auch Anklänge an Chabrol lassen sich erkennen. Dieser kehrt in seinen Filmen stets seine Affinität zur Beobachtung von Menschen hervor, deshalb werden die Figuren in seinen Filmen häufig wie Insekten dargestellt, die von außen betrachtet werden. So wird in den ersten Minuten dieser Sequenz eine übernatürliche Dimension vermittelt, etwas Göttliches und Schicksalhafter zugleich. Die extreme Vogelperspektive bringt auch die Extreme bzw. die bipolaren Kräfte zum Ausdruck, die zwischen Gut und Böse, Natur und Kultur oder Himmel und Hölle pendeln.

Im Road Movie sind die Protagonisten bekanntermaßen aus einer Fluchtbewegung heraus unterwegs, um von einem Pol auf einen anderen Pol zuzufahren. Im Falle von *Feux Rouges* steht am Beginn zunächst die Stadt, welche sich im klaren Gegensatz zum Land befindet und die sich als Repräsentantin der Kultur gegenüber der Natur positioniert. Guntram Vogt konstatiert, dass bereits sehr früh in der Filmgeschichte die Stadterfahrung bzw. Stadtdarstellung thematisiert wird und mittlerweile auf eine lange Tradition zurückblicken kann.

¹³³ http://www.stadtkinowien.at/media/uploads/filme/8/stadt kino_415.pdf, [10. 07. 2009]

Auf besonders eindrucksvolle Art und Weise gelang die Repräsentation von „Stadt“ erstmals Fritz Lang:

So sehen wir bei Lang, gewiß in eigenartig-mystifizierender Deutung, einige fundamentale Elemente dessen versammelt, was die filmische Verarbeitung von Stadt seither immer wieder ausmacht. Es ist die Kritik an der industriellen Massengesellschaft, die hier in einer teils dämonisierenden, teils aber bereits stilisiert-sachbezogenen Darbietung formuliert und darüber hinaus ins Utopische projiziert wird.¹³⁴

Paris wirkt insofern dämonisch auf Antoine, weil er sich ihrem Rhythmus unterordnen muss, und die Stadt dieselben Attribute verkörpert wie sein Leben bzw. sein Eheleben: Stabilität, Routine und Konformität. Die urbanen Räume, durch die sich Antoine bewegt, sind alle austauschbar, ewig gleich und leer. Auf ikonographische Stadtansichten von Paris wird dabei verzichtet. Was zu sehen ist, sind Fragmente einer Stadt, wie sie in ganz Frankreich zu finden sind.

An dieser Stelle soll ein kleiner Exkurs zum Verhältnis der Pariser zum Süden vorgenommen werden. Der Süden, der voller Verheißungen steckt, zieht auch Antoine an. Diese Sehnsucht, in den Süden zu fahren ist kulturhistorisch relevant und die Reise dorthin integraler Bestandteil des französischen Kulturgutes. Bereits Ende des 18. Jahrhunderts eroberten die Großstadtbewohner die Küstenstreifen für sich. Ein neuer Raum, den es zu kolonisieren galt, war gefunden worden. Es handelte sich um einen noch wilden Raum, der für ihre Zwecke zivilisiert wurde und so zur Projektionsfläche für Sehnsüchte und Wünsche avancierte. Damit kam ein neuer Hedonismus auf. In den Süden und ans Meer zu fahren diente dazu, die Sinne wiederzubeleben. Neben *Soirées* in den Salons von Paris zog es Intellektuelle und Künstler in den Süden, um diesen Aufenthalt kreativ zu nutzen. Alexandre Dumas, Gustave Flaubert und Emile Zola, der in Saint-Aubin-sur-mer seinen Roman *Joie de vivre* (1884) verfasste, pendelten zwischen Paris und der *Méditerranée*. Die Fahrt in den Süden wurde zum Ritual, denn man hatte endlich einen Ort gefunden, an dem man sich treiben lassen konnte. In Romanen wie *Belle de jour* (Joseph Kessel, 1928), *Tender ist he night* (F. Scott Fitzgerald, 1934) oder *The rock pool* (Cyril Connolly, 1935) und Filmen wie *Les biches* (Claude Chabrol,

¹³⁴ Vogt, 2001, S. 14

1968) und *La piscine* (Jacques Deray, 1968) wurden der dekadente Lebensstil und die Flucht aus der Scheinidylle der Stadt thematisiert.¹³⁵

Das war das bizarr extreme Resumée einer neuen Welt: ein winziger, leuchtender Ausschnitt aus dem gewöhnlichen schwarzen Leben, das bewußt ausgeblendet wird; ein Fest der Sinne; ein fröhlicher gemeinschaftlicher Verzicht auf die Scheinwerte Vernunft, Nützlichkeit, Gesundheit, Fleiß und Vorsorge.¹³⁶

Es scheint häufig so, als drohe der Raum Antoine zu verschlingen. Dies illustriert die permanente Angst des Protagonisten, sowohl in der Masse als auch neben seiner Frau zu verblassen. Visuell manifestiert sich dieses Gefühl etwa, als sich Antoine auf dem Weg zum vereinbarten Treffpunkt befindet. Er steigt die Treppen der Metro-Station hinunter und verliert sich alsdann im Gewühl der Menschen. Auch beim Überqueren einer Kreuzung blickt die Kamera in einer Totalen auf ihn, Busse und Autos fahren dabei laut an ihm und der Kameralinse vorbei, sodass er für kurze Zeit immer wieder verschwindet. So entrückt Antoine einerseits aufgrund der akustischen Ebene, die gegen ihn arbeitet, andererseits auf der visuellen Ebene. Die farbliche Bildkomposition ist dabei immer so gewählt, dass Antoine mit dem Hintergrund verschmilzt. So wie hier eine Stadt ohne Eigenschaften inszeniert wird, findet sich auch ein Mann ohne Eigenschaften in dieser wieder.



Abb. 10: Antoine und die Stadt, die ihn überdeckt

In Subsequenz 1.1. sieht man Antoine zum ersten Mal, sein Profil wird dabei in einer Großaufnahme gefilmt. Die Kamera zoomt ihn etwas an und sperrt ihn dadurch gewissermaßen bereits ein. Er blickt müde auf den Bildschirm, wo er gerade eine E-Mail an seine Frau schreibt und ihr mitteilt, wie sehr er sich schon auf die Ferien freue. Als er das Büro anschließend verlässt, fragt ihn ein Kollege aus dem Off, ob er noch mit auf ein Bier komme.

¹³⁵ Vgl. Daus, 2000, SS. 160-170

¹³⁶ Ebd., S. 69

Antoine sagt ab und erklärt, dass er sich auf den Weg in den Süden machen muss, um seine Kinder abzuholen. Seine defensive Position wird deutlich, da er vor dem Hintergrund der Büromöbel weit hinten in merklich gekrümmter Körperhaltung steht und sich zu rechtfertigen versucht. Das klaustrophobische Raumgefühl setzt sich fort, wenn man Antoine neuerlich in einem Innenraum, einem Bistro, wiederfindet, wo er sich ein Bier bestellt. Neben den aggressiven und lauten Verkehrsgeräuschen, die von der Straße hereindringen, wird seine Aufmerksamkeit auf die Fernsehnachrichten gelenkt. Die Kamera zoomt dabei langsam den Bildschirm an, wo der Nachrichtensprecher von zwei Millionen Autos berichtet, die sich an diesem Tag in Richtung Süden auf den Weg machen werden. Dabei sei starker Stau zu erwarten, die Zahl der tödlichen Unfälle wird auf 200 beziffert. Wie bereits Antoinettes Kollege, bittet auch der Sprecher seine Zuseher, vorsichtig zu fahren. So markiert der Film schon ziemlich am Beginn seine Nähe zum Thriller, da eine potentielle Bedrohung und Gefahr, die ständig über dem Handlungsverlauf hängen wird, aufgebaut wird.

5.1.2. Etablierung von Hélènes Dominanz im Kontrast zu Antoine

Da Hélène noch nicht da ist, bestellt sich Antoine bereits entnervt ein zweites Bier. Nachdem er Hélène neuerlich anruft, sie ein zweites Mal seine Geduld strapaziert, indem sie sagt, sie würde sich gleich auf den Weg machen, bestellt er ein drittes Bier. Als er dieses bereits zur Hälfte geleert hat, entdeckt er seine Frau durch das Fenster, wie sie sich auf der anderen Straßenseite von einem Mann verabschiedet. Beim Überqueren der Straße wird sie von vorne in einer Totalen gefilmt, wie sie auf die Bar zugeht. Nachdem Hélène bisher nur auditiv am Telefon präsent war, findet nun ihre Einführung statt, indem sie auf den Fensterrahmen zugeht, in die Bar hereinkommt und sich zu Antoine setzt. Obwohl sich die beiden gegenüber sitzen, ergibt sich ein widersprüchliches Bild. Die eigentlich verschmelzende Amerikanische Einstellung der beiden wird durch vertikal verlaufende Fensterrahmen gebrochen, sodass beide in je einem Fensterrahmen isoliert werden. Damit werden hier bereits einige instabile Momente inszeniert: Die Warnungen des Nachrichtensprechers, die drei konsumierten Bier, die bei Antoine ihre Wirkung zeigen, die eng wirkenden Räume, in denen er sich aufhält, sowie der laute Verkehr.



Abb. 11: Einführung von Hélène

Hinzu kommt nun die strahlende und dominante Präsenz Hélènes. Bereits an der Körpersprache lässt sich erkennen, wie konträr die beiden sind. Während Antoine mit herunterhängenden Schultern und leicht gesenktem Kopf ausdruckslos am Tisch sitzt, wirkt Hélène dynamisch, energetisch und voll im Einklang mit sich selbst. Die Distanz, die emotional zwischen den beiden liegt, tritt zutage, als Antoine ihr die reparierte Kette, die er ihr vom Juwelier mitgenommen hat, gibt. Als sie die Kette anlegt, bemerkt er, dass ihm gar nicht aufgefallen sei, dass sie die Kette in den letzten zwei Wochen gar nicht getragen habe.

Hélènes Dominanz tritt auch im Schnitt zutage, da sie offensichtlich diejenige ist, die nicht nur im Leben Antoines bestimmt, sondern auch den Montagerhythmus des Films determiniert. So beendet sie in gewisser Weise jede Szene und hat vor dem Schnitt das letzte bestimmende Wort. Nach jedem Telefonat, das Antoine auf sie wartend in der Bar führt, entschuldigt sie sich für ihre Verspätung, bevor ein Schnitt erfolgt. Dasselbe geschieht in der Bar, wo sie vorschlägt, gleich heimzugehen, obwohl Antoine gerne noch ein wenig geblieben wäre. Nach dem Essen steht sie neuerlich auf, räumt den Tisch leer, obwohl Antoine noch nicht fertig ist und auch hier erfolgt wieder ein Schnitt. In gewisser Weise lässt sich in diesem Zusammenhang von einer *découpage classique* sprechen, welche die Dynamik und Dominanz Hélènes unterstreicht. Unmittelbar vor der Abreise sitzt Antoine nachdenklich auf dem Bett, die Kamera fährt von hinten nach vorne seitlich um ihn herum und zeigt, wie er seine Krawatte abnimmt, er blickt dabei auf ein Familienfoto, welches die Kamera heranzoomt. Mit der entledigten Krawatte beginnt sich bei ihm etwas zu lösen, er steht auf, blickt seine Frau, die gerade duscht, durch die beschlagene Duschtür an und sagt, er gehe tanken. Und tanken wird er auf zweierlei Weise, als er sich in einer Bar mit Nachdruck seinen ersten *whisky double* bestellt.

5.2. SEQUENZ 3: RITT MIT DEM TEUFEL

5.2.1. Pascal Bonitzer's Essay „*La vision partielle*“

Die Analyse von Sequenz 3 soll sich auf den Essay *La vision partielle* von Pascal Bonitzer stützen, der 1979 in den *Cahiers du Cinéma* erschien. Bonitzer ist ein französischer Filmtheoretiker und Filmkritiker, der auch als Co-Autor für die Drehbücher *La belle noiseuse* (Jacques Rivette, 1991) und *Trois vies et une seule mort* (Raul Ruiz, 1996) verantwortlich zeichnete.

In *La vision partielle* untersuchte Bonitzer das dialektische Verhältnis zwischen dem Medium Film und dem Labyrinth, welches sich besonders im Thriller-Genre offenbart, oder wie er es formuliert: „*On peut en déduire, c'est du moins une hypothèse, une affinité particulière entre le système de représentation cinématographique et l'architecture labyrinthique.*“¹³⁷ Intention seiner Überlegungen ist es, die Beziehung dreier zueinander Momente herauszuheben: 1) Dem Labyrinth, 2) dem Wesen von Film an sich sowie 3) dem Einsatz von Spannungselementen. Die wesentliche Eigenschaft, die diesen Momenten gemeinsam sei, definiert er als *vision partielle*. Dieser Terminus impliziert, dass im Bildfeld, dem *champ*, nur ein gewisser Teil einer größeren, allumfassenden narrativen Welt sichtbar ist. Jener Raum aber, der sich unserem Sichtfeld entzieht, ist demnach integraler Bestandteil dessen, was wir sehen, und steht permanent an der Schwelle, in den *champ* zu treten. Bonitzer bezeichnet den sichtbaren Raum als *champ spéculaire*, den verborgenen Raum als *champ aveugle*.

Le point d'horreur, c'est dans le champ aveugle qu'il réside. Autrement dit, si le cinéma produit, comme on dit, une forte impression de réalité, c'est moins à cause du réalisme photographique et du mouvement, que parce qu'il fait jouer dialectiquement les deux champs.¹³⁸

Aufgrund dieser Eigenschaft lässt sich das Medium Film von der Malerei und dem Theater differenzieren, da das Off im Film stets zugänglich und in gewisser Weise präsent ist.

¹³⁷ Cahiers du cinéma, 1979, n°301, S. 35

¹³⁸ Ebd., S. 37

Bonitzers Feststellung nimmt dabei Bezug auf ein von André Bazin entwickeltes Konzept, so formulierte jener in seinem Essay *Théâtre et cinéma*:

L'écran n'est pas un cadre comme celui du tableau, mais un cache qui ne laisse percevoir qu'une partie de l'événement. Quand un personnage sort du champ de la caméra, nous admettons qu'il échappe au champ visuel, mais il continue d'exister identique à lui-même en un autre point du décor, qui nous est caché... À l'opposé de celui de la scène, l'espace de l'écran est centrifuge.¹³⁹

Die Analogie von Labyrinth und Spannung besteht darin, dass sie einen Mechanismus von Zurückhalten und Enthüllen aufweist. Der Blick des Zusehers wird dabei bewusst eingeschränkt und es werden jene Räume, die unser Bewusstsein über das, was gleich passieren mag, zur Verstärkung der Anspannung genutzt. Genau derselbe Vorgang vollzieht sich in einem Labyrinth, in dem paradoxerweise Gefühle der Einengung und der Unendlichkeit gleichzeitig erfahren werden. Exemplarisch für dieses Phänomen zitiert Bonitzer die berühmte Szene aus *North by northwest*, in welchem Cary Grant auf einem offenen Feld von einem Flugzeug gejagt wird, und bezeichnet dieses Labyrinth als *prison illimitée*.

Wie bereits erwähnt, sind labyrinthische Räume insbesondere für den Thriller charakteristisch. So präsentiert sich die narrative Struktur als abweichend, umherirrend, gewunden und verworren, durchzogen von überraschenden Wendungen. Dabei gelangen die Protagonisten in einsame Straßen oder Einbahnstraßen, sodass sich der Eindruck verstärkt, in einem Labyrinth gefangen zu sein. Darüber hinaus wird in Thrillern die labyrinthische Klaustrophobie absichtlich potenziert, indem die physische Präsenz von verwinkelten Räumen zum Akteur wird. Prominente Beispiele für die architektonische Schaffung von Spannung finden sich in Filmen wie *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980), *The third man* (Carol Reed, 1949) oder *Diva* (1981, Jean-Jacques Beineix). Wenn Bonitzer die nahe Verbindung von Spannung und Labyrinth betont, meint er damit, dass es nicht so sehr das Labyrinth ist, das die Spannung erzeugt, sondern die Spannung, die das Labyrinth hervorbringt.

(...) c'est moins le labyrinthe qui engendre le suspense que le suspense qui engendre un labyrinthe. Lorsque la ligne droite de la durée pure et indifférente est soudain passionnée par un élément plus ou moins arbitraire, il se produit une espèce de densification du temps et de hérissément de l'espace, qui se couvre d'obstacle et se charge de méandres. Le labyrinthe, en ce sens, est un effet de la hâte, c'est du

¹³⁹ Ebd.

temps passionné. L'espace de l'écran, écrivait Bazin, est centrifuge, c'est vrai, mais le temps du suspense, à l'inverse, est centripète, tout entier orienté vers la rencontre espérée ou redoutée. Et c'est dans cette double spirale que nous sommes pris, c'est elle qui forme le labyrinthe.¹⁴⁰

Mit anderen Worten, sobald ein spannendes Element wie eine *deadline* eingeführt worden ist, kann jeder Raum labyrinthisch und mit potentiellen Hindernissen, Verspätungen und falschen Abzweigungen gefüllt werden. So zitiert Bonitzer Alfred Hitchcock im Gespräch mit François Truffaut:

Le suspense n'est pas une forme inférieure du spectacle, il est, en lui-même, le spectacle. Un exemple : un personnage part de chez lui, monte dans un taxi et file vers la gare pour prendre le train. C'est une scène normale à l'intérieur d'un film moyen. Maintenant, si, avant de monter dans le taxi, cet homme regarde sa montre et dit : « Mon dieu, c'est épouvantable, je n'attraperai jamais mon train », son trajet devient une pure scène de suspense car chaque croisement, chaque agent de la circulation, chaque panneau indicateur, chaque manipulation du levier de changement de vitesse vont intensifier la valeur émotionnelle de la scène.¹⁴¹

5.2.2. Die Initiation des Antihelden

In Sequenz 3 tritt Antoine in die zentrale Phase seiner Selbstfindung ein und gelangt zum tiefsten Punkt sowohl seiner selbst als auch seiner Initiation. Seeßlen beschreibt diesen Vorgang treffend, wenn er sagt:

Jeder Thriller gestattet einen Einblick in die Abgründe des menschlichen Verhaltens, ist eine Begegnung des Helden mit dem Bösen. (...) Thriller sind als in ihrem Kern Proteste gegen die Fremdbestimmung des Menschen und eine geträumte Flucht über Lust und Angst in neue Rollen.¹⁴²

In dieser Sequenz kommt zudem auch das Spiel mit den On- und Off-Räumen gänzlich zur Entfaltung. Vor allem, da Hélène kurz vor Beginn der Sequenz in Minute 24:02 verschwindet. Obwohl sie in dieser Sequenz nicht präsent ist, hängt ihre Abwesenheit wie ein tiefer Schatten in den Film hinein. Die Straße wird zum Schauplatz der Initiation und schließlich der Selbststrettung Antoinettes. Obwohl Road Movies generell endlose Weiten und Freiheit

¹⁴⁰ Ebd., S. 41

¹⁴¹ Alfred Hitchcock, zit. in ebd., S. 41

¹⁴² Seeßlen, 1995, S. 21

vermitteln, handelt es sich bei *Feux Rouges* trotz des großen Raumes auch um ein *prison illimitée*, welches sich in dieser Sequenz eindringlich manifestiert. Mit den nächtlichen Straßen und ihren Abzweigungen, der omnipräsenten Dunkelheit und den grellen, einschüchternden Lichtern wird ein labyrinthischer Raum sondergleichen inszeniert. Auch die Bars, in denen Antoine seine Komplexe und Unsicherheiten mit Alkohol zu kompensieren versucht, versprechen zunächst vermeintliche Freiheit. Momente später jedoch gelangt Antoine – unberechenbarer und rasanter rasend als jemals zuvor – in eine weitere physische oder psychische *Sackgasse*.

So erscheint es also als notwendig, zur Rückgewinnung des Thrill und damit zur neuen Schaffung von Möglichkeiten der Selbsterfahrung Masken anzulegen, Rollen anzunehmen, die nicht der eigenen Alltagspersönlichkeit entsprechen. Da die eigene Existenz zunehmend fremdbestimmt ist, eigenes nur noch insofern repräsentiert ist, als man am eigenen Leib erfüllen muß, was einem zugetragen wird, ist das Aneignen einer fremden Existenz der einzige Weg zu sich selbst geworden. Natürlich ist dieser Vorgang, aus seiner Person sozusagen herauszutreten, zugleich auch einer der stringentesten Tabubrüche – gestattet nur in Formen, die fest im Griff sind: im Karneval und im Kino. Dieses Paradox ist der einzige denkbare Weg, gegen das in Bahnen oder Varianten festgeschriebene Gefängnis der „Entwicklung“ zu protestieren.¹⁴³

So wird hier die tatsächliche Introspektion Antoinettes begonnen, die durch die Umwelt, in der er sich bewegt, narrativ gestützt wird. Um mit den Begriffen von André Gaudes zu sprechen, vermischen sich hier die *paysage-expression*, die *paysage-catalyse* sowie die *paysage-drame*.

Ce qui compte, c'est le trajet du protagoniste et l'expérience qui lui est liée. C'est en quoi les émotions, comme dit Hitchcock, sont importantes, et c'est en quoi le suspense est au cinéma une forme privilégiée.¹⁴⁴

Während die Kulisse des Films Antoine permanent in diversen, klaustrophobischen Innenräumen verortet, gleicht Sequenz 3 einer Art *mise-en-abyme*, in der die räumliche Verengung beträchtlich gesteigert wird und von einer Zuspitzung der Raumwahrnehmung gesprochen werden kann. Auch das Spiel mit *champ spéculaire* und *champ aveugle* gestaltet sich in dieser Sequenz als sehr intensiv, da häufig Menschen aus dem Off zu Antoine

¹⁴³ Ebd., S. 20

¹⁴⁴ Cahiers du cinéma, 1979, n°301, S. 40

hereintreten oder hinausgehen, bzw. ihn aus dem Off ansprechen und demnach für den Zuseher nicht gesehen werden können.



Abb. 12: Die räumliche Verengung

5.2.3. Introspektion in Antoines Unterbewusstsein

Sequenz 3 beginnt damit, wie Antoine neuerlich aus einer Bar herauskommt und auf den Parkplatz geht. Beim Aufschließen seines Autos nimmt er einen Pfiff von hinten wahr. Er dreht sich um und der wortkarge Mann aus der Bar, dem er eben einen Drink ausgegeben hatte, tritt zu ihm ins Bild, wo sich die beiden schließlich in einer Halbtotalen gegenüber stehen. Diese Gegenüberstellung kann als sehr symbolträchtig gesehen werden, da sie einerseits die konfrontative Konstellation der beiden suggeriert, und andererseits Assoziationen an eine Doppelung Antoines weckt. So wird in den folgenden Subsequenzen deutlich, wie sehr der Mitfahrer die böse und destruktive Seite Antoines repräsentiert. Es geht hier viel weniger um einen Kampf zwischen Antoine und seinem potentiellen Mörder als um einen Kampf zwischen Antoine und Antoine. Statt eines Schnittes erfolgt an diesem Punkt eine Überblendung. Antoine fährt, die Kamera hält dabei auf die Straße und fängt in einer hypnotisierenden Einstellung die Mittelstreifen der Fahrbahn ein, die die allmählich einsetzende Introspektion in Antoines Unterbewusstsein ankündigen. Diese Einstellungen der schwarzen Straße erinnern an das Road Movie *Lost Highway* (1996) von David Lynch. Die linke Fahrbahnseite ist von fernen Stadtlichtern gesäumt. In einer Zeitlupe blickt Antoine zunächst glücklich benommen hinüber, um sich dann zu seinem Beifahrer zu drehen. Die

Fahrt, die so frei, warm ausgeleuchtet und ruhig begonnen hat, beginnt jedoch nun auf ein sowohl emotionales als auch räumliches Labyrinth zuzusteuern.

So verdichtet sich der Raum, als die beiden Fahrenden schon von weitem eine Straßensperre und die Präsenz von Polizei wahrnehmen. Das Auto muss in der Kolonne anhalten. Antoine beginnt, unruhig zu werden und will einen Schluck Whisky trinken, erhält jedoch den stoischen Befehl seines Beifahrers, dies zu unterlassen. Als sich der Wagen den Polizisten nähert, richtet sich das grell-weiße Taschenlampenlicht auf den hinausblickenden Antoine und blendet ihn. Seine Anspannung ist in jedem Millimeter seines Gesichts erkennbar, da er vielleicht schon erahnt, wer sein Beifahrer ist. Als Antoine wider Erwarten durch die Kontrolle gewinkt wird, scheint es, als würde etwas in ihm umschalten, er beginnt völlig durchzudrehen und zu rasen. Diese letzte Schranke mit den Repräsentanten der Gesellschaft, der Polizei, hat er mit Erfolg durchbrochen. Die Einstellungen auf Antoine alterieren mit Einstellungen des Fahrbahnrandes. In der absoluten Dunkelheit leuchten rote Leuchtreklamen auf, Standorte lassen sich jedoch nicht mehr identifizieren und somit erscheint diese Außenwelt nur mehr als vage und traumgleich. Antoine fährt an eine Tankstelle heran, die wiederum als Ort der Zuspitzung dient. Dies wird visuell illustriert, indem er sich dort eine Flasche Whisky kauft. Nachdem er gezahlt hat, nimmt er sofort einen Schluck davon, setzt ab und die Kamera zoomt schnell an sein Gesicht heran, sodass er sich, als er absetzt, in einer Großaufnahme im Bild förmlich gefangen findet.

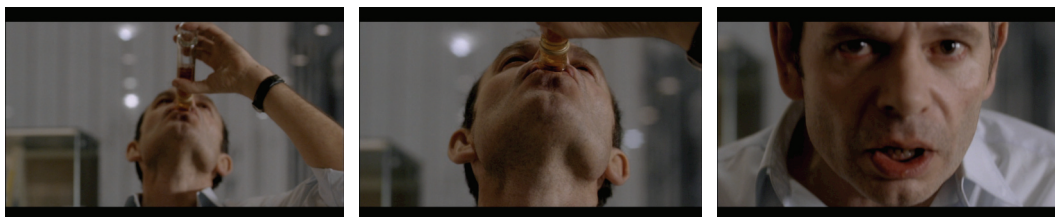


Abb. 13: Zoom auf Antoine

Mittlerweile hat Antoine einen Zustand der Erschöpfung erreicht. Er beginnt, apathisch zu werden und – obwohl sein Beifahrer nicht sehr interessiert wirkt – sinniert er über die Wichtigkeit seiner Frau in der Anwaltskanzlei und die gefühlte Unsichtbarkeit seiner selbst. In seinem mittlerweile volltrunkenen Zustand beginnt er einen Streit mit seinem Beifahrer an und steuert das Auto unkontrolliert an den rechten Fahrbahnrand. Die Reifen quietschen dabei laut.

Bei der Begutachtung des Autos müssen die beiden feststellen, dass ein Reifen gewechselt werden muss. Der Beifahrer stößt Antoine brutal weg und zerrt ihn auf die Wiese, wo dieser liegen bleibt. So liegt Antoine nun im Gras. Von einer Traurigkeit und Nostalgie übermannt, beginnt er einen pathetischen Monolog. Er redet über Normen und bezeichnet seinen Kollegen als *prince*, da dieser über den Regeln stehe. Darüber hinaus identifiziert er ihn an dieser Stelle erstmals explizit als den entflohenen Häftling, spricht dabei von *honneur*, aufgrund derer er ihn nicht verraten werde, denn wie er meint, „*moi aussi, je suis un homme*“. Dann versinkt er in einen Schlaf.

Es erfolgt ein Match-Cut und Antoine liegt schlafend auf dem Boden in seiner Pariser Wohnung. Es ist Heiliger Abend. In einer Zeitlupe zieht ihn seine Frau in Richtung Schlafzimmer. Er steht schließlich auf, geht an den Kinderzimmern vorbei, wo seine Kinder friedlich schlafen. Schließlich finden sich die beiden auf dem Bett wieder, wo sie rauchen und sich gegenseitig zärtlich streicheln. Diese Einstellungen sind voller Wärme, Harmonie und Glück. Nachdem Antoine aus diesem Traum oder dieser Erinnerung wieder aufwacht, wird er auf den Rücksitz verfrachtet. Nun hat er die so bedeutende Kontrolle über sich selbst, sein Schicksal und das Steuer endgültig verloren. Er steckt in einem unbeobachteten Moment die Whiskyflasche, die sich unter dem Sitz befindet, ein. Die Kamera verweist wieder auf die Straßenlinien, als der Fahrer eine plötzliche und abrupte Abbiegung nach rechts vornimmt und Antoine auf der unheilvoll wirkenden Straße nun auf die ultimative Sackgasse zusteuert. Von hinten scheint es bedrohlich und surreal schwarz bzw. rot herein.

Le suspense implique nécessairement les plans rapprochés, la contrainte et la densification du champ visuel. On pourrait imaginer la chose en disant que le suspense enfonce le spectateur dans des espèces de boyaux d'angoisse, dans des tunnels de plans dont il est d'ailleurs parfois assez peu aisé de sortir.¹⁴⁵

5.2.4. Der Wald als *point of no return* und Schauplatz einer Katharsis

Die Bäume am Fahrbahnrand sind extrem rot gefärbt, der Wald wird durch die Scheinwerfer stark ausgeleuchtet und der Rover fährt tief in diesen, der wie ein schwarzes Loch wirkt, hinein. Akustisch wird die Gefahr durch laut knirschende Äste verdeutlicht. Antoine wird aus

¹⁴⁵ Cahiers du cinéma, 1979, n°301, S. 40

dem Auto gezerzt. Sein potentieller Mörder holt den Wagenheber aus dem Auto, aber als er sich dieser aber umdreht, ist sein Opfer verschwunden. Nach einem Schnitt sieht man Antoine panisch am Boden liegen. Obwohl der Wald groß, dunkel und offen ist, wirkt er gleichzeitig wie ein Gefängnis. In dieser zentralen Szene gilt es nun für den Protagonisten all seine aufgestauten Ängste und Komplexe in einem Akt des Selbsterhaltungstriebes und der Katharsis zu zerstören und eine neue Identität anzunehmen. Antoine hält seine Whiskyflasche in der Hand und zerschlägt sie auf einem Stein. Es dauert nicht lange, bis ihn sein Mitfahrer findet und aus dem Off zu ihm ins Bild tritt. Die beiden beginnen kurz miteinander zu kämpfen, bis Antoine seinen Widersacher mit der Flasche im Gesicht stark verletzt und überwältigt. Dies spielt sich jedoch nur in der Vorstellung des Zusehers ab, da zu keinem Zeitpunkt der Mörder zu sehen ist und der *champ aveugle* auch ein *champ aveugle* bleibt. So stellt sich berechtigterweise die Frage, inwiefern dies wirklich geschehen ist.

Schließlich nimmt Antoine einen Stock und man sieht in einer Untersicht, wie sich die Kamera mit Antoine auf und ab mitbewegt, wie er völlig befreit und unzählige Male auf den Körper seines Gegners einschlägt. Die Reißschwenks, die sich auf und ab bewegen, erzählen von dieser Katharsis und Befreiung mit viel Poesie und Emotion.



Abb. 14: Reißschwenks des Befreiungsschlages

Antoine steigt ins Auto, schafft es aber nicht, wegzufahren, da das Auto feststeckt. Er steigt furchterregt aus, legt Steine hinter die Reifen, setzt sich erneut ans Steuer und blickt nach vorne, als der Motor abstirbt. Es folgt der blutüberströmte Mann in einer Amerikanischen, der vor ihm steht. Daraufhin wird eine Großaufnahme Antoinettes montiert, wie er diesen anstarrt. Auch diese Einstellung ist nuanciert und vielschichtig. In Antoinettes Blick laufen dank der schauspielerischen Leistung Darroussins alle erdenklichen Arten von Gefühlen wie Grauen, Schrecken und Erkenntnis zusammen. Auch an diesem Punkt erweist sich die Grenze zwischen Realität und Imagination als sehr verwischt und nicht deutlich markiert. Der freie

Fluss seines Weges wird neuerlich unterbrochen, als er nach einem Sekundenschlaf rechts herankommt und zu stehen kommt.

5.3. SEQUENZ 4: DER TAG DANACH

5.3.1. Eine spiegelverkehrte Welt: Von der Hölle in den Himmel

Mit Sequenz 4 erreicht der Film nun eine bedeutende Schwelle, an der sich der Ton wandelt. Aus den überaus dramatischen und turbulenten Geschehnissen der letzten Nacht beginnt sich vor der Kameralinse eine neue Narrationswelt zu offenbaren. Dementsprechend artikulieren die ersten Establishing-Shots diesen Umbruch. Weg von einer dunklen, artifiziell wirkenden und bedrohlichen Umgebung vermitteln die Einstellungen Stille, Harmonie und Freiheit. Die Kamera blickt eingangs in den Himmel und beobachtet ein Flugzeug, das seine Bahnen dreht, nach einem Schnitt werden im Wind wehende Gräser montiert und anschließend folgt die Einstellung einer Herde weißer, friedlich grasender Kühe.



Abb. 15: Einführende Establishing-Shots der Sequenz 4

Insbesondere diese letzte Szenerie lässt die Inversion der Erzählwelten ganz eklatant offensichtlich werden und setzt Assoziationen zu den Gegenwelten Hölle und Himmel frei. Denn als Antoine aus der letzten Bar, an der er hält, heraustritt, blickt er, vom Alkohol mittlerweile völlig übermannt, an die Decke des Eingangs. Dort ist die Skulptur einer Kuh kopfüber angebracht und signalisiert gewissermaßen den Beginn eines beängstigenden und stürmischen Teils der Reise. Somit schließt sich mit den nun *echten* und weißen Kühen der verhängnisvolle Kreis.



Abb. 16: Inversion der Erzählwelten

Die akustische Ebene akzentuiert diese so kontrastive, friedliche Welt mit Vogelgezwitscher und der leitmotivischen Musik Debussys, die beruhigend, sanft und angenehm wie ein Schleier über die Bilder gelegt wird. Auch die Lichtverhältnisse und die Bildkomposition werden Ausdruck dieser Gegenwelt. Bislang dominierten tiefdunkle Farben, die warnend blinkten oder opak waren. Dies führte dazu, dass sie die Vision des Protagonisten einschränkten, ja blockierten bzw. war es grelles und künstliches Licht, welches das Bild brach. So werden die Bilder in Sequenz 4 von natürlich hellem Morgenlicht ausgefüllt. Dieses Licht lässt Konnotationen zum Himmel entstehen, da es stellenweise nahezu transzendental wirkt. Auch in den Menschen, denen Antoine hier begegnet, manifestiert sich der spiegelverkehrte Charakter dieser Welt, da diese in ihrer Funktion in absoluter Opposition zu den nächtlichen Bekanntschaften stehen. Während sich letztere eher *kontraproduktiv* und folgeschwer auf die Entwicklung des Helden ausgewirkt hatten und Attribute wie Bedrohung, und Paranoia personifizierten, sind die Figuren wie der Bauer, der Antoine mit dem Traktor mitnimmt, die Kellnerin, die ihm hilft, seine Frau wiederzufinden, oder der Mechaniker, der sein Auto repariert, *gute Helfer*.

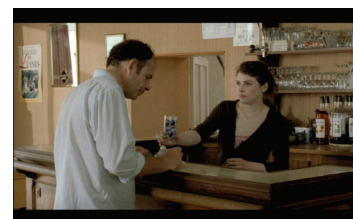
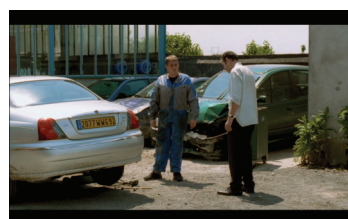


Abb. 17: Böse vs. gute Bekanntschaften

5.3.2. Die neue, offene Raumdimension

Die freundlich wirkende provinzielle Kleinstadt, in die Antoine nun gelangt, ist erstmals ein Ort, der im Gegensatz zu den bisherigen Räumen wie die dämonisch labyrinthische Großstadt und das dunkle Niemandsland der Straße, nichts Beunruhigendes verkörpert. Mit den veränderten Licht- und Raumverhältnissen scheint eine neue Raumdimension einherzugehen. Demgemäß nimmt man den Raum nun offener und freier wahr und zum ersten Mal im Film passiert es, dass der Raum Antoine weder verschlingt noch gegen ihn arbeitet. Das klaustrophobische Labyrinth der Großstadt, der Autobahn und des Waldes ist gewichen. Mit dem offen gewordenen Raum beginnt sich auch das Zeitgefühl zu dehnen. Waren die bisherigen Sequenzen von einem geschickten und spezifisch rigiden Spannungsaufbau strukturiert, treten Schnelligkeit, Turbulenz und Dramatik in den Hintergrund. Dies lässt sich insbesondere an der minimalistischen Montage feststellen, die mehr Raum für die Beobachtung und Wahrnehmung von Antoinettes emotionaler Neuorientierung und Suche nach Hélène erlaubt. Darüber hinaus lässt Kahn Darroussin viel Raum, sein schauspielerisches Talent zur Entfaltung zu bringen.

Ich sehe in solchen Schnellschnittkaskaden ja die Schauspieler und die reale Seite ihrer Arbeit gar nicht mehr. Für eine Szene wie die angesprochene ist es umso wichtiger, daß man sich ganz auf die Wahrnehmung des Schauspielers konzentriert, daß Kameraführung und Regie quasi verschwinden und man sich als Zuschauer ganz auf die Emotionen einlässt, ein symbiotisches Verhältnis zur Figur eingehen kann. Je weniger man insgesamt schneidet, desto größer ist die Bedeutung der einzelnen, tatsächlichen Schnitte – glaube ich zumindest.¹⁴⁶

An Stelle der bisher häufig eingesetzten Reißschwenks und Zooms, die eine emotionale Manipulation des Zusehers bewirken, zeichnen sich die Kamerafahrten durch langes Ausharren, Ruhe und Statik aus.

Dies wird exemplarisch ausgedrückt, als Antoine im Auto aufwacht und aussteigt. Er führt sich zunächst vor Augen, wie die vergangene Nacht sein Auto zugerichtet hat, dabei entdeckt er einen kaputten Reifen. Nach dem schockartigen Aufwachen und dem allmählichen

¹⁴⁶ Cédric Kahn, in: *Der Standard*, 15.10. 2004

Registrieren der die Nacht des wilden Rasens, der unkontrollierten Emotionen und des ungezügelter Alkoholkonsums, stellt sich eine Apathie und Bewegungslosigkeit ein, die mit den Bildern und dem Schnitt korrespondiert. Antoine wendet sich ab und blickt mit der Kamera überdurchschnittlich lange auf einen breiten, offen in der Landschaft liegenden Weg. Auch die lange Szene, die Antoinettes telefonische Suche nach H       minut     dokumentiert, ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert.



Abb. 18: Ein neuer Horizont - Antoinettes Suche nach H      

Das Interessante an dieser Szene ist, dass im Gegensatz zum bisherigen Spannungsaufbau hier Spannung aus der Bewegungslosigkeit und dem hilflosen Ausharren Antoinettes erzeugt wird. Gerade aus diesem Grund wirkt die Szene so faszinierend und nervenzerre    , da man gewisserma     in *Echtzeit* den verzweifelter Versuchen Antoinettes, seine Frau aufzusp    , ausgeliefert ist. Nach einer langen Reihe von unergiebigem, frustrierenden Telefongespr     mit Polizeistationen, Bahnh    , Hotels und Krankenh    ern erf    t er schlie    lich, dass H       in einem Zug verletzt wurde und im Krankenhaus von Ch      rault liegt. Gerade als diese Nachricht einzusickern beginnt und man sich beruhigt zur      en will, fragt die Kellnerin Antoine, ob er sicher sei, dass es sich bei der Frau mit der Kopfverletzung um *seine* Frau handelt. An diesem Punkt setzt wieder Bewegung und Dynamik ein.

5.3.3. Antoinettes Kampf um eine Wiedereingliederung in die Gesellschaft

Sequenz 4 bereitet das genretypische Ende eines Road Movies vor. Grunds    lich kulminieren die Ereignisse in diesem Genre unterwegs letztendlich auf zutiefst existentialistische Art und Weise, etwa wenn Bonnie und Clyde im Kugelhagel sterben, Thelma und Louise sich in den

Abgrund stürzen oder Mona in *Sans toit ni loi* im Straßengraben erfriert. Diese Anti-Helden beabsichtigen keine Wiederintegration in die Gesellschaft, denn sie finden die wahre Freiheit im Tod. Der Rest der herumziehenden Helden schlägt die andere Wegrichtung ein und entscheidet sich für eine Rückkehr zum ursprünglichen Ausgangspunkt und ihrem verlassenen Platz in der Familie und der Gesellschaft – eine konservative Tendenz die sich, wie bereits besprochen, insbesondere in den Road Movies der 80er manifestiert. Der Ausgang von *Feux Rouges* ist letzterer Tendenz zuzuordnen. So ist Antoines Reise in Abfahrt aus der Stadt und der Zivilisation und Passage und Introspektion gegliedert. Am Ende aber und mit Anbruch von Sequenz 4 kehrt er – korrespondierend mit dem Konzept des *Loops* – in die ihn unterdrückende Familie und Gesellschaft zurück. In Wirklichkeit hat der Protagonist also keine Evolution durchgemacht, sondern lediglich einen unterdrückten Aspekt seiner Persönlichkeit freigelegt und ausgelebt, um an einem späteren Punkt wieder dort weiterzumachen, wo er aufgehört hat.

Als Antoine demnach am Morgen in seinem mitgenommenen Rover aufwacht, befindet sich dieser sprichwörtlich in einer Schiefelage. Er steigt aus und blickt auf den offenen Weg, der positive Attribute wie Vision, Raum, Chance und Hoffnung zu versprechen scheint. Mit seinen Helfern zieht er sich Stück für Stück zurück in die Realität. Diese Begegnungen und Auseinandersetzungen sind darüber hinaus auch Schwellen, die er überwinden muss, um seinen alten Platz wieder erreichen zu können. Nach dem Abstieg folgt also ein Aufstieg, der nicht immer reibungslos funktioniert. So schlägt ihm in der Autowerkstatt Misstrauen ob seiner verwahrlosten Erscheinung entgegen. Die beabsichtigte Wiedereingliederung erfolgt letztendlich auch am Telefon, wenn sich Antoine mit gesellschaftlichen Institutionen in Verbindung setzt, um seine Frau wieder zu finden. Die letzte und absolute Instanz, die Antoine in selbige entlässt, ist jene des *Inspecteurs*. Als Antoine, im Krankenhaus wartend, kurz einschläft, tritt dieser zu ihm ins Bild.

Nachdem Antoine nun auch Hélène gegenübergestellt wurde und sie erfolgreich identifiziert hat, wird der Raum um ihn herum wieder enger, als der *Inspecteur* ihn in ein Zimmer bringt, wo in einem Schuss-Gegenschuss-Verfahren das Verhör beginnt. Es erfolgt eine Bestandsaufnahme der letzten Nacht, auch für Antoine ist dies die erste Gelegenheit, die schnell aufeinander geschehenen Ereignisse erstmals zu verarbeiten. Den Mord an seinem

potentiellen Mörder verschweigt er aber, als ihn der *Inspecteur* fragt, ob er jemand Verdächtigen mitgenommen habe. Das zunächst harmlose, investigative Gespräch kulminiert in einem Moment der Klarheit, als Antoine erfährt, dass seine Frau von seinem Mitfahrer auch vergewaltigt wurde. Antoine bleibt gelähmt und sprachlos, sein Gesicht wird nonverbaler Ausdruck seines Grauens und Schreckens.

6. ZUSAMMENFASSUNG

Als Einführung in die vorliegende Auseinandersetzung mit dem Road Movie-Genre wurden die Mechanismen und die Bedeutung von Genrekategorien in Kapitel 1 dargestellt. Der Anbruch der Industrialisierung ermöglichte es, künstlerische Werke erstmals massenweise zu reproduzieren, und so erhielten diese folglich auch ökonomische Relevanz. Die Erfindung von filmischen Genrekategorien fand in Hollywood statt. Nachdem sich der Film Anfang des 20. Jahrhunderts als ernstzunehmende Kunstform durchsetzen konnte, forderte die stetige Produktion von neuen Filmen ein System, diese zu kategorisieren. Dieser Vorgang brachte zwei große Erleichterungen mit sich, da die Produktion effizienter gestaltet werden konnte und die Schaffung einer Genreidentität die Vermarktung von Filmen förderte. Während dieser Betrachtung ließ sich feststellen, dass sich auf diesem Weg eine kollektive Konventionalisierung von genrespezifischen Codes vollzog. So konnten Produzenten diese bewusst aktivieren und die Zuseher sie erfolgreich identifizieren. Ein anschließender Überblick über die grundlegenden Genretheorien verdeutlichte die unterschiedlichen Herangehens- und Definitionsweisen, die sich jeweils internen und externen Phänomenen von Genre widmeten.

Das gegenwärtige Leitmodell, das beide Herangehensweisen vereint, ist das Semantisch-Syntaktische Modell von Rick Altman, das in einem gesonderten Kapitel vorgestellt wurde. In Bezug auf die in Kapitel 2 folgende Diskussion zum Road Movie, seinen Entstehungsfaktoren und Botschaften, konnte die Betrachtung zur sozialen Funktion von Genre dienlich sein. So wurden zwei wesentliche Funktionen, die rituelle und die ideologische, besprochen. Bei Ersterer werden die Sehnsüchte und Werte des Publikums auf ein Genre projiziert. Letztere Funktion hat eine etwas pessimistischere Haltung und spricht von Genre als unterdrückendem Instrument, welches das Publikum ideologisch manipuliert. Diese erste, theoretische Einführung konnte vermitteln, dass es sich bei Genrekategorien um dynamische, komplexe und stets transformierbare Klassen handelt, die jeweils epochenspezifische Eigenschaften aufweisen. Der Trend zur Hybridisierung von Genres fand ebenfalls Erwähnung. Besonders manifestiert sich dieser postmoderne Trend in den Road Movies der 80er Jahre. Der Begriff Hybridisierung impliziert, dass es sich einerseits um ein bewusstes Spiel mit Filmgeschichte

und Genrekonventionen handelt, andererseits stellt es eine ökonomische Maßnahme dar, um mehrere Zielgruppen in den Kinosaal zu locken.

Abschließend wurden die historische Entwicklung von Genres sowie die verschiedenen Theorien dazu präsentiert, welche zwischen dem essentialistischen und evolutionistischen Denkansatz divergieren. Kapitel 1 konnte mit der Erkenntnis geschlossen werden, dass Genres nicht so sehr als essentialistische, universelle und allgemein gültige Kategorien gedacht werden müssen. Sie sollten viel eher als dynamische Kategorien definiert werden, die, je nach Land, den politischen und soziokulturellen Kontext sowie die spezifischen Erwartungshaltungen und Bedürfnissen des Publikums unterschiedlich präsentieren und permanenten Transformationsprozessen unterworfen sind.

Kapitel 2 beschäftigte sich mit den Ursprüngen des Road Movies. Die Faktoren, die dieses Genre hervorbrachten, ließen sich dabei auf drei wesentliche Momente festmachen. So wurde konstatiert, dass das Western-Genre als Vorläufer des Road Movies fungierte. Beide Genres verhandeln ähnliche Motive sowohl inhaltlich als auch ästhetisch. Themen wie der identitätsstiftende Mythos Nordamerikas, Ursprung, Fortschritt und individuelle Freiheit stehen dabei im Zentrum der Aussage. Dabei bilden die konträren Räume von *Wilderness* und *Civilisation* den Schauplatz der Handlung, in der ein neuer Raum zur Identitätsfindung gesucht wird. Eine Analyse von Jim Kites konnte vier elementare, strukturelle Oppositionen ausmachen, die sowohl auf den Western als auch auf das Road Movie zutreffen: *Wilderness/Civilisation*, *Individual/Community*, *Nature/Culture*, sowie *East/West*.

Einen weiteren, wichtigen Impuls für das Genre setzte die Beat-Generation, allen voran der Autor Jack Kerouac mit seinem Roman *On the road*. Kapitel 2.2. arbeitete heraus, wie nach den entbehrungsreichen Jahren der Depression die Beat-Generation stellvertretend für die junge Generation Amerikas ein neues Leben und ein neues Land entdecken wollte. Die Auflehnung gegenüber traditionellen Werten sowie ihr offener und experimentierfreudiger Lebensstil ließ sie zu Popikonen avancieren. Kerouacs Roman spiegelte dieses Lebensgefühl eindringlich wider, in dem *the road* das zentrale Motiv war. Die beiden Protagonisten Sal Paradise und Dean Moriarty unternehmen eine frenetische, rastlose und impulsive Reise quer durch Amerika. Angereichert wird die Handlung durch poetische Landschaftsbeschreibungen,

persönliche Gedanken und Kommentare. Auch das *frontier*-Motiv und Anklänge an die Mythologie des Wilden Westens finden sich integriert. Darüber hinaus manifestiert sich ein intermediales Feuerwerk mit Referenzen an Werke der Literatur und des Films. Die euphorische und ekstatische Reise veräußerlicht sich in einem unkonventionellen Stil und aufgehobener Syntax, der Schreibstil wirkt sehr filmisch.

Auch die allmähliche Entwicklung von Landschaft als narrativer Instanz war in den 60er Jahren – zur Zeit der Entstehung des Genres – in den verschiedenen Künsten präsent und zeigte auf, wie sehr Mensch und Landschaft aneinander gebunden waren. Die Landschaft spiegelte dabei die seelischen Konflikte und Empfindungen sowohl von Individuen als auch einer ganzen Nation wider. In diesem Zusammenhang erfolgte ein kurzer Exkurs in die Geschichte der Inszenierung von Landschaft, die bereits im 18. und vor allem im 19. Jahrhundert angesetzt werden kann. Die Wahrnehmung von Landschaft wurde insbesondere im Laufe der Industrialisierung konstruiert. Ausgehend von den filmischen Landschaftsdarstellungen, die für touristische Zwecke genutzt wurden, fand Landschaft als narrativer Grundpfeiler bald Eingang in den Film. André Gardies unterscheidet dabei sechs symbolische Funktionen von Landschaft: *paysage-fond*, *paysage-exposant*, *paysage-contrepoint*, *paysage-expression*, *paysage-catalyse* und *paysage-drame*.

Eine Definition des Road Movie-Genres anhand des Semantisch-Syntaktisch-Modells von Rick Altman wurde in Kapitel 3 vorgenommen, mit dem Versuch, die konstituierenden Merkmale sowohl auf der semantischen als auch auf der syntaktischen Ebene zu isolieren. Auf der ersten Ebene wurden das konträre Buddy-Paar, das auf Reisen geht, die starre und von Normen dominierte Ausgangssituation, die Straße sowie die Stopps am Straßenrand angesiedelt. Aber auch filmtechnische Merkmale wie Travelling-Shots, zersplitterte Montagetechniken sowie der ikonographische Blick in den Rückspiegel finden sich hier wieder. Der syntaktischen Ebene, die Aufschlüsse über die narrative Struktur eines Genres gibt, konnten Elemente wie die Einteilung in Abreise, Passage und Ankunft zugeordnet werden. Ebenfalls darunter zu finden sind explikative Momente bzw. Botschaften, wie das häufig existentialistische Ende. Auf beiden Ebenen befindet sich unterdessen die Landschaft: Einerseits dient sie als Kulisse, gleichzeitig repräsentiert sie aber Themen wie Rebellion,

Freiheit und Schicksal. Auch das Auto, das semantisch ein Fortbewegungsmittel darstellt, drückt auf der syntaktischen Ebene den zivilisatorischen Fortschritt und den Individualismusgedanken aus.

In Kapitel 3.2. wurde die selbstreferentielle Qualität von Road Movies besprochen. In Hinblick auf Gilles Deleuze, für den die Einzigartigkeit von Film in den Bildern der Bewegung liegt, wurde geklärt, dass Autos und Film bereits seit ihrer Existenz eine enge Beziehung zueinander eingingen. So sind Zuseher und Fahrer in einem Zustand der Bewegung und der Bewegungslosigkeit. Beide blicken auf die Leinwand bzw. auf die Windschutzscheibe, an der ein sich ständig in Bewegung befindlicher Bilderfluss vorbeizieht.

Anschließend wurde der Frage nachgegangen, inwiefern sich das Road Movie in seiner Entwicklung veränderte, insbesondere welchen Wandel die Repräsentation von Rebellion vollzog. So konnte festgehalten werden, dass Ende der 60er Jahre zwei Filme den Anbruch eines neuen Genres ankündigten: *Bonnie and Clyde* und *Easy Rider*. In beiden Filmen, die aus der revolutionären Schule New Hollywoods hervorgingen, wurde das Motiv der Reise als Kulturkritik eingesetzt. Auch gegen die zu jener Zeit vorherrschenden, filmischen Erzählweisen und -techniken wurde rebelliert, indem sich die Filmemacher an ihren französischen Vorbildern der Nouvelle Vague orientierten. Diese beiden Filme thematisieren jugendliche Rebellion, Rastlosigkeit und Mobilität. Aus heutiger Sicht gelten sie als Impuls für die Konstitution und Mythologie des Genres und avancierten zu einer wichtigen Folie für nachkommende Road Movies, die diese immer wieder aufs Neue bearbeiten würden. Die beiden Filme etablierten darüber hinaus zwei richtungsweisende Narrationsschemata: Das *Quest*- und das *Outlaw*-Road Movie. *Easy Rider* ist ersterem zuzuordnen, hier bewegen sich die Protagonisten hin zu einem Zentrum. *Bonnie and Clyde* sind Vertreter der zweiten Folie, da sich das Paar weg von einem Zentrum bewegt.

Die Road Movies der 70er Jahre distanzieren sich von den großen Visionen und vom verklärten Romantizismus ihrer Vorgänger. Von auteuristischen und existentialistischen Tendenzen tief durchdrungen, fehlen den Handlungen und Figuren Dynamik sowie die Motivation für den Ausbruch. Rebellion wird demnach in veränderter Form verhandelt und reflektiert die politischen und gesellschaftlichen Gegebenheiten jener Zeit. Gelähmt vom

Vietnamkrieg und den Bürgerrechtskämpfen musste das junge Amerika seine großen Träume aufgeben und resignieren. Völlig grundlos und ohne Ziel und Horizont vor Augen, drifteten die Helden in diesen Filmen den Highway hinunter, in der Erkenntnis, wie absurd doch der Kampf ist. Bedeutende Road Movies, die diese Stimmung vermitteln, sind unter anderem *Two-Lane Blacktop* (Monte Hellman, 1971), *Boxcar Bertha* (Martin Scorsese, 1972) oder *Vanishing Point* (Richard C. Sarafian, 1971).

In den 80er Jahren ist vom bisherigen künstlerischen und gesellschaftskritischen Anspruch wenig zu spüren. Die Kommerzialisierung erreichte auch die Filmbranche. Wie nie zuvor wurde eine große Menge an Big-Budget-Road Movies produziert, die sich einer postmodernen und hyperrealistischen Filmästhetik verschrieben. Auch die Darstellung von Rebellion erhielt in diesem Kontext ein anderes Gesicht, da die neu, aufkommenden Medien die Art der Fluchtfantasien und Rebellionsformen maßgeblich steuerten. So wurden vermehrt Bilder von draußen ins Wohnzimmer gebracht, was dazu führte, dass es nicht mehr zwingend notwendig war aufzubrechen. Die relativ konservativen Road Movies dieser Zeit zelebrieren zudem nicht mehr das Außenseitertum der Visionäre, sondern die Wichtigkeit der Familie und des Zuhauses. So etwa in *Rain Man* (Barry Levinson, 1988) oder *Paris, Texas* (Wim Wenders, 1984). Ganz im Gegensatz zu diesem Road Movie-Typus verhielten sich Filmemacher aus New York. Regisseure wie Jim Jarmusch (*Stranger than paradise*, 1984), David Lynch (*Wild at heart*, 1990) oder Jonathan Demme (*Something wild*, 1986), die sich als provokativ und unangepasst etablierten. Sie visualisieren die Ereignislosigkeit unterwegs und bringen eine europäische Atmosphäre in ihre Filme.

In den Road Movies der 90er Jahre kann jedoch eine Rückorientierung zu den Wurzeln wahrgenommen werden, denn das politische Moment des Genres wird reaktiviert. Dementsprechend werden Rebellion und Identität umfassender und weit reichender verhandelt und repräsentieren eine authentische und hybride Gesellschaft. Marginalisierte Figuren wie Frauen in *Thelma and Louise* (Ridley Scott, 1991), Homosexuelle in *My own private Idaho* (Gus van Sant, 1992) und verschiedene Ethnien wie in *Get on the bus* (Spike Lee, 1996) werden endlich ans „Steuer“ gelassen. Die postmoderne Ästhetik bleibt weiterhin präsent und manifestiert sich in den Road Movies mit viel Gewalt in Filmen wie in *Natural Born Killers* (Oliver Stone, 1994) oder *Gun Crazy* (Tamra Davis, 1992).

Die Road Movies seit 2000 verfolgen das Genre der 90er in leicht differenzierter Form weiter. Es treten gesellschaftlich marginalisierte Figuren auf, die voller Leere und Melancholie durch Amerika ziehen. Es handelt sich häufig um in die Jahre gekommene Menschen, die ihr brav gelebtes Leben und ihren Konformismus nicht länger ertragen können. Diese Protagonisten haben es verabsäumt, in ihren jungen Jahren zu rebellieren und loszuziehen und in ihrem verspäteten Ausbruch schwingt immer das Bedauern über verpasste Gelegenheiten mit. Exemplarisch für diese Tendenz wurden Filme wie *About Schmidt* (Alexander Payne, 2002), *Broken Flowers* (Jim Jarmusch, 2005) und *Transamerica* (Duncan Tucker, 2005) erwähnt. Der zweite Trend, der sich bemerken lässt, ist die Auseinandersetzung mit dem Ursprungsmythos des Genres. Der visionäre Aufbruch der Protagonisten, die romantisierte Inszenierung sowie das nostalgische Spiel mit genrespezifischen Ikonographien finden sich in Filmen wie *My blueberry nights* (Wong Kar Wai, 2007) oder *The motorcycle diaries* (Walter Salles, 2004).

Abschließend wurde der Fokus der Betrachtung des Genres auf Europa und europäische Road Movies verlegt. Die zentrale Fragestellung dabei war, ob das Road Movie ein rein amerikanisches Genre ist. Dabei konnte herausgearbeitet werden, dass es sich beim europäischen Road Movie um eine Reaktion auf sein amerikanisches Pendant bei gleichzeitiger Reformulierung handelt. Darüber hinaus lassen sich amerikanische und europäische Road Movies nicht voneinander trennen, da sie mit der Realisation von *Bonnie and Clyde* sowie *Easy Rider* - gekennzeichnet durch eine zutiefst europäische Technik und Atmosphäre – miteinander vereint wurden. Ab diesem Zeitpunkt fand zwischen amerikanischen und europäischen Road Movies eine Art inter- und intramedialer Austauschprozess statt. Was das europäische Road Movie dennoch von seiner amerikanischen Entsprechung differenziert, ist vor allem die Raumsituation, da Europa eine Fülle an Grenzen, Ländern, Sprachen und Identitäten aufweist. Auch die Figuren, die unterwegs sind, sind im Gegensatz zu den amerikanischen ältere Semester und weniger romantische Visionäre. So stehen in Europa statt der Rebellion eine psychologische Introspektion sowie eine genreübergreifendere, mehrschichtigere Inszenierung im Vordergrund.

Vor Abschluss des ersten theoretischen Teils wurde noch ein kurzer Blick nach Frankreich gewagt. Es ließ sich feststellen, dass dort keine feste Road Movie-Tradition bzw. emblematische Road Movie-Regisseure existieren, dafür aber immer wieder Filmemacher, die sich mit diesem Genre einmal oder mehrmals auseinandersetzten. So verwirklichten Autoren wie Jean-Luc Godard und Agnes Varda sehr persönliche und eigenwillige Versionen des Road Movies. Godard tätigte mit dem frenetischen und respektlosen *Weekend* (1967) eine surrealistisch und apokalyptisch anmutende Reise in den Süden Frankreichs, die voller Kritik am Konsumismus und Materialismus steckt. *Pierrot le fou* (1965) gestaltet sich im Vergleich dazu viel poetischer und charmanter, von einer Pop-Art-Ästhetik geprägt und mit Referenzen an die Literatur angereichert. Varda schuf mit *Sans toit ni loi* (1985) wiederum eine Art *Anti-Road Movie*, in welchem die Protagonistin keine Motivation zu rebellieren verspürt und apathisch umherirrt. Seit den 90ern entwerfen die Regisseure ein Bild der sexuellen, wirtschaftlichen und räumlichen Marginalisierung in Frankreich und spiegeln gesellschaftliche Transformationsprozesse wider, die die vor allem die gesellschaftliche und wirtschaftlich-ökonomische Situation in Frankreich beleuchten, sowie Fragen der kulturellen Identität thematisieren, wie etwa in *Drôle de Félix* (Olivier Ducastel und Jacques Martineau, 2000), *L'Emploi du temps* (Laurent Cantet, 2001) oder *Le grand voyage* (Ismaël Ferrouhki, 2004).

Der Regisseur Cédric Kahn lässt sich in die Riege der französischen Filmemacher einordnen, die sich mit dem Road Movie-Genre bereits mehrmals auseinandergesetzt haben. Dies ließ sich in leisen Anklängen bereits bei *L'Ennui* erkennen, wo ein Mann mittleren Alters durch die besessene Beziehung zu einem jungen Mädchen sein Leben völlig außer Kontrolle geraten lässt und sich an transitorischen Orten herumtreibt. Besonders der Film *Roberto Succo* markierte ein explizites Interesse Kahns an den Codes dieses Genres und den Möglichkeiten, die es bereitstellt, um die Geschichte eines flüchtigen Häftlings und Psychopathen zu erzählen. So bilden der Einsatz des Cinemascope-Formats und die Travelling-Shots an der vorbeiziehenden Landschaft den visuellen Rahmen des Films. Mit dem Folgefilm *Feux Rouges* schuf Kahn ein - für seine Verhältnisse - Road Movie in *Reinform*, obwohl auch hier wieder deutlich wird, wie sehr er seine Affinität zum Genremix auslebt und darüber hinaus Thriller- und Dramaelemente integriert. Und welcher Schauplatz eignet sich besser dazu, den emotionalen Tumult, der sich in Form eines Fluchttriebes äußert – zu artikulieren, als die Straße und die am Auge des Fahrers aufflackernden Landstriche, die gewissermaßen als Seelenlandschaft agieren.

In Kapitel 4.1. konnte für Kahns Werk grundsätzlich festgestellt werden, dass sich der Filmemacher für männliche Protagonisten, die in irgendeiner Form entgleisen, interessiert. Dennoch lässt sich kein roter Faden oder eine kohärente Linie im Werk Kahns festmachen. Es scheint, als wolle sich Kahn keinem konkreten Stil oder Genre verschreiben, noch weniger will er sich kategorisieren lassen. In den Filmen sind ein gewisser Minimalismus und eine stete Schlichtheit erkennbar, welche sich sowohl ästhetisch als auch narrativ äußern.

Kapitel 4.3. machte die Aktivierung von Genre-codes und Genrekonventionen zum Gegenstand der Fragestellung. Der Einsatz solcher offenbart sich bereits zu Beginn des Films. So tritt der für das Road Movie so typische Ausgangsort der Stadt in Erscheinung. In ihr eingebettet oder treffender formuliert, eingezwängt, wird Antoine als Protagonist eingeführt. Mit der Stadtdarstellung in Sequenz 1 ließen sich sowohl inter- als auch intramediale Referenzen feststellen. Einerseits entstehen mit den Bildern von herumeilenden Menschen, die aus einer extremen Vogelperspektive gefilmt werden, Assoziationen an Chabrol, der seine Figuren wie Insekten aus einer voyeuristischen Perspektive beobachtet. Die extreme Vogelperspektive ermöglicht dabei einen Blick wie auf ein Glas voller Insekten und es manifestiert sich ein allwissender, übermächtiger Blick. Der Film evoziert aber auch Assoziationen an Hitchcock, insbesondere Carole Bouquet in der Rolle der Hélène als reservierte, kühle, elegante und starke Frau, die eine Hitchcock-Heldin *par excellence* verkörpert. Die Genre-codes betreffend, ließ sich auch eine starke Präsenz an Thriller-Elementen feststellen, wie die langsamen Zooms, die die Aufmerksamkeit des Zusehers steuern, oder auch der sukzessive und bedacht konstruierte Spannungsaufbau. Der Einsatz von Road Movie-Elementen wurde ebenfalls wirksam eingesetzt: Die allgegenwärtige Straße als Metapher für Rebellion, Freiheit und Selbstbestimmung, die Travelling-Shots, die schnelle Schnitttechnik bei rasanten Überholmanövern, das konträre Paar, das unterschiedliche Ideale verkörpert sowie das Auto, eine Art *huis clos*, in dem die latenten Konflikte zwischen dem Ehepaar allmählich hervortreten beginnen. Auch der Kamerablick auf die nächtliche Straße ist Bestandteil des Genrecode-Reservoirs und erinnert in diesem Zusammenhang stark an David Lynchs *Lost Highway*.

Des Weiteren konnte in Bezug auf die Montage festgestellt werden, dass sie eine sehr rhythmische und klassische Qualität aufweist. Das klassische Moment der Montage liegt darin, dass sie als *découpage classique* bezeichnet wurde, eine Technik, die vor allem im klassischen Hollywood-Film zum Einsatz kam. So beginnen sowohl Sequenzen als auch Subsequenzen mit Establishing-Shots und tauchen erst dann vermehrt in die Geschichte ein. Auf diese Weise vollzieht sich ein nahtloser Übergang zwischen den Szenen durch Match-Cuts, Überblendungen, Geräuschen sowie Musik, die im Off der einen Einstellung beginnt, obwohl ihre Tonquelle erst in der folgenden Einstellung sichtbar wird.

Kapitel 4.6. beschäftigte sich mit der episodischen Struktur des Films und ging der Frage nach, in welchem Verhältnis die Episoden zueinander stehen, bzw. wie sie sich voneinander unterscheiden. Durch die Erstellung einer Sequenzgrafik konnte der Film in sechs Sequenzen, die einen zyklischen Charakter aufweisen, unterteilt werden. Dementsprechend läuft der Protagonist vom symbolischen und gesellschaftlichen Tod bedroht in eine Initiationsphase über, die sich wie eine Spirale zunächst nach unten dreht. Am tiefsten Punkt – der auch seinen tatsächlichen, physischen Tod bedeutet - tritt Antoine erstmals aus seinem Schatten heraus: Er befreit sich von seinen selbst auferlegten Ängsten und rettet sich in einem Akt der Katharsis vor dem Monster vor ihm selbst sowie vor dem Monster in seinem potentiellen Mörder. Sequenz 4 beginnt ganz dem Kreislauf der Geschichte folgend, mit der symbolischen Wiedergeburt des Helden, der nach seinem rebellischen und ungezügelter Ausbruch aus der Gesellschaft in diese zurückzukehren versucht, seine verschwundene Frau wieder findet und sich mit ihr versöhnt.

Die ästhetische Umsetzung dieser Gefühlsachterbahn vollzieht sich farblich insofern, als dass die verschiedenen Episoden durch den Einsatz von spezifischen Farben markiert werden. So illustrieren Farben und Beleuchtung die verschiedenen emotionalen und dramaturgischen Phasen, dabei dominieren vor allem Blau für Zustände der Melancholie, die Signalfarbe Rot für akute Gefahr sowie der allgegenwärtige schwarze nächtliche Schleier.

Die Analyse von Sequenz 1 (Exposition) beschäftigte sich mit der Frage, wie die Stadt im Film dargestellt wird. Wie bereits vorangehend konstatiert wurde, gilt die Einführung in *Feux Rouges* als typisch für das Genre, wenn erste Stadtansichten vom *Place de la défense*

aneinander montiert werden. Dabei werden die Bilder von geometrischen Formen und Linien dominiert, dazwischen gehen Menschen geschäftig umher. In diesen Ansichten, aber auch in den folgenden Einstellungen, in denen die Kamera Antoine durch die Stadt folgt, tritt der pulsierende und hektische Alltag der Stadt zutage. Ferner erzählen die Bilder von einem Mikrokosmos, der voll von Regeln, Normen, einem hierarchischen System und der Präsenz von Zivilisation ist. So wird in den ersten Minuten des Films Paris als eine Stadt repräsentiert, deren Orte austauschbar und anonym wirken, da auf ikonische Ansichten verzichtet wird. Sie scheinen gerade wegen ihrer Leere und Alltäglichkeit in gewisser Weise dämonisch auf den Protagonisten und reflektieren das Leben Antoines auf eindringliche Weise. Wenn er durch die Straßen geht, wirkt er dabei wie ein bedeutungsloses Rad im Getriebe der Großstadt. Dieser Eindruck verstärkt sich durch das laute und hektische Treiben, das Antoine visuell und akustisch zu verschlingen droht. So übertönen und überblenden ihn stets die vorbeifahrenden Fahrzeuge.

In Kapitel 5.1.2. wurde zudem besprochen, wie die Figur der Hélène eingeführt wird. Diese Einführung ist wesentlich, da Hélène über weite Strecken des Filmes abwesend ist und dementsprechend wird ihre Dominanz und Überheblichkeit gegenüber Antoine wirkungsvoll dargestellt. Die Anordnung der Figur in Tür- und Fensterrahmen akzentuiert ihre Präsenz und Stärke. Als sich die beiden in einem Bistro gegenüber sitzen, sind es die vertikal verlaufenden Linien der Fenster, die sprichwörtlich einen Keil zwischen die beiden treiben und die die Distanz hervorheben. Darüber hinaus ließ sich feststellen, dass Hélène auch den Schnittrhythmus bestimmt. So erfolgt jeweils nach ihrem letzten Wort oder Kommentar ein schneller Schnitt, das heißt, sie beendet in gewisser Weise jede Szene.

Somit konnte in dieser Sequenz der erste, räumliche Pol, der den Fluchttrieb auslöst, etabliert werden. In Opposition zur Stadt/Kultur steht das Land/Natur. Antoine lässt die Geschlossenheit des Raumes, Unterwerfung und Stabilität hinter sich. Die Bewegung hin zur Natur gewährt ihm das Erleben von Freiheit, Individualismus und Selbstbestimmung. In einem kurzen Exkurs wurde die Bedeutung des Südens in Frankreich angesprochen. Die Reise von Paris in den Süden ist Teil des Kulturguts geworden und kann auf eine jahrhundertlange Tradition zurückblicken, die oft in Literatur und Film verarbeitet worden ist. Dabei lockt der mythische Süden stets mit der Verheißung auf eine Rückkehr in eine Art Urzustand.

Sequenz 3 (Ritt mit dem Teufel) macht augenscheinlich, wie sehr Antoine auf eine sowohl physische als auch psychische Sackgasse zusteuert. Damit einhergehend verdrängt sich analog zu seinem emotionalen Zustand der Raum, durch den er sich bewegt. Aus diesem Grund beschäftigte sich die Analyse dieser Sequenz mit der Funktion des Raums als spannungsverdichtendes Element. Dabei wurde auf den Essay *La vision partielle* von Pascal Bonitzer zurückgegriffen, der 1979 in den *Cahiers du Cinéma* erschien. Gegenstand dieses Textes ist das dialektische Verhältnis von Spannung und dem Labyrinth im Film. Dieses Verhältnis war besonders in Bezug auf diese Sequenz interessant, da sie mit einem dichten Netz an Thriller-Elementen angereichert ist und eine labyrinthische, verworrene Struktur aufweist. Genau wie das Labyrinth spielt der Thriller ein Spiel der Zurückhaltung und Enthüllung von Information. Dies manifestiert sich wiederum im geschickten Wechsel von On- und Off-Räumen. Das Spiel mit diesen beiden Räumen beginnt vielleicht erstmals mit dem Verschwinden Hélènes, da sie von nun an abwesend ist. Kahn bewirkt mit den On- und Off-Räumen auch eine Manipulation des Zusehers, da dieser aufgrund der häufigen Zurückhaltung des Off-Raumes im Unklaren über die momentane Bewusstseinsebene des Protagonisten gelassen wird. Dabei werden die Grenzen zwischen Unwirklichem und Wirklichem verwischt.

Bonitzer beschreibt das Labyrinth als *prison illimitée*. Damit meint er, dass es eine große und weite Dimension mit vielen zu wählenden Wegen gibt, es aber gleichzeitig eng und unausweichlich wirkt. Dieses *prison illimitée* ist auch in dieser Sequenz präsent und visualisiert, wie der Raum Antoine zunehmend gefangen nimmt. Dies äußert sich durch grelle Lichter, die ihn direkt ins Gesicht blenden, durch die nächtlichen Straßen, die nach den Abzweigungen immer enger und rot ausgeleuchtet werden, durch die leuchtenden Pfeile einer Polizeistreife, die dazu drängen, auf eine andere Spur zu wechseln. Der Raum verengt sich letztendlich insofern, als dass Antoine von seinem Mitfahrer vom Steuer brutal auf den Rücksitz verfrachtet wird. Von seiner ursprünglichen Bedrohung, im Alltag zu verschwinden, droht ihm bei der Ankunft im Wald, nun auch physisch zu verschwinden. Auch der Wald scheint offen und endlos, gleichzeitig aber auch als Gefängnis mit tückischen und tödlichen Fallen. Im Laufe des Films wird Antoine – zumindest aus seiner subjektiven Wahrnehmung – von externen Faktoren, die aus dem Off zu ihm ins On sprechen oder treten – in eine Ecke gedrängt. Dieses Moment des in die Ecke gedrängt-Werdens kulminiert schließlich im Wald, in

den sein Mitfahrer mit der Intention fährt, ihn zu töten. An diesem Punkt muss sich Antoine befreien, sowohl von seinen lang angestauten Ängsten und Komplexen als auch von seinem Mörder. So kommt es schließlich zum Moment einer Katharsis, wenn Antoine, von Reißschwenks begleitet, das Böse in ihm tötet. Die Gegenüberstellung von Antoine und seinem potentiellen Mörder wurde dahingehend interpretiert, als dass es sich um eine symbolische Doppelung Antoines handelt. Dieser Beifahrer repräsentiert die böse und destruktive Seite in ihm, die er in dieser Episode für immer zerstören muss. Sequenz 4 lässt deshalb aufgrund ihrer Dichte an Fantasy- und Thriller-Elementen etliche Lesarten zu.

Kapitel 5.3. ging in der Analyse von Sequenz 4 der Frage auf den Grund, wie Antoines Rückkehr in die Gesellschaft inszeniert wird. Der Morgen, der zu Beginn anbricht, kündigt gleichzeitig den Anbruch eines neuen Registers und einer neuen Erzählwelt an. Die Ruhe nach dem Sturm, wie sie in dieser Sequenz einkehrt, wird durch Establishing-Shots Stille und Frieden suggeriert. Dementsprechend ließ sich konstatieren, dass sich ab diesem Punkt eine Inversion der Erzählwelten vollzieht. Diese Inversion lässt sich an zwei Momenten festmachen: Das erste Moment liegt in der Assoziation an die Welten von Himmel und Hölle. Nach einer Phase der dunklen, undurchdringlichen Farben, die die nächtliche Irrfahrt beherrschten, kehrt nun, aufgrund der warmen und hellen Tagesausleuchtung, plötzlich so etwas wie eine Vision in Antoines Leben zurück. Somit lassen Beleuchtung, Bildkomposition und Kameraeinstellungen eine neue Raumdimension hervortreten und signalisieren, dass der Raum nicht mehr als Kontrahent Antoines auftritt. Die Inversion der Erzählwelten ließ sich auch an den Personen feststellen, denen Antoine begegnet. Waren es bisher vor allem dubiose und bedrohlich wirkende Menschen, die ihn verängstigten und ihn in seinem Verhalten sogar ermutigten, so trifft er nun auf hilfsbereite, *gute* Menschen, die ihm weiterhelfen. Auch was die Montage, den Rhythmus und das Zeitgefühl der Sequenz betrifft, verhält sich dies in Opposition zu den vorangegangenen Sequenzen. Statt einem strukturierten Spannungsaufbau und einem turbulenten Handlungsverlauf kommen durch die minimalistische und ruhige Montage mehr Ruhe und Statik in die Bilder. Reißschwenks und Zooms werden durch lange Kamerafahrten sowie dem Ausharren auf Personen und Szenen ersetzt. Antoine kämpft sich zurück in die Gesellschaft, indem er sich mit den verschiedenen Instanzen dieser auseinandersetzen muss, um seine Frau wiederzufinden. In einem letzten, klärenden Gespräch mit dem *Inspecteur*, wird ihm bewusst, wie sehr diese Nacht und sein Verhalten sein Schicksal

geprägt hat. Abschließend wurde in dieser letzten Analyse auch kurz das Ende dieses Road Movies besprochen. Obwohl in der Genretradition die Filme häufig sehr existentialistisch im Tod enden, steht dieses Ende in der Tradition des *Loops*. So macht der Held keine wirkliche Entwicklung durch, er kehrt schließlich wieder an seinen Ausgangspunkt zurück. Hélène und Antoine versöhnen sich und fahren gemeinsam, vor den Augen eines neu definierten Horizonts, in den Sonnenuntergang.

7. RESUMÉ EN FRANÇAIS

Introduction

Le road movie est un genre qui reflète les désirs et les besoins de ses protagonistes. C'est surtout l'échappée de la société qui constitue le désir central de celui-ci. Ainsi, les héros comme Bonnie et Clyde ou Thelma et Louise se trouvent sur la route qui représente la projection de leurs fantasmes et qui sert de métaphore pour la vie même. Dans la littérature, le motif du voyage connaît une longue tradition tout en commençant par L'*Odyssée* d'Homer. On le trouve également dans des œuvres comme *Gargantua et Pantagruel* (Rabelais, 1564), *Don Quichotte* (Cervantes, 1615) ou *Candide* (Voltaire, 1759). On peut donc définir le road movie comme l'équivalent cinématographique de ce motif, dû au fait que ce genre thématise de manière fascinante la critique sociale et la rébellion.

Le genre trouve son origine vers la fin des années 60 aux Etats-Unis. C'est à cette époque qu'ont surgi les codes cinématographiques et les conventions spécifiques qui ont abouti graduellement à la formation du genre du road movie. De plus étaient impliqués divers facteurs politiques et socioculturels qui ont particulièrement contribué à l'identité du genre. La contre-culture, la Beat Generation et le Nouvel Hollywood sont considérés comme étant les piliers de fondation du road movie. Ces instances tant sociales comme artistiques expriment le *Zeitgeist* qui s'était manifesté parmi une génération d'adolescents revendiquant de nouvelles formes d'expression ainsi qu'une révolution sociale. Bien que le genre soit considéré comme typiquement américain, il en existe pourtant une tradition en Europe. La différence cruciale est celle des protagonistes qui dans le road movie européen traversent un espace plein de nations, de frontières et d'identités différents. On constate que, d'une certaine manière les conventions du genre américain ont été adoptées dans un contexte européen, où elles sont sujet de réflexion et de réinterprétation, ce qui s'exemplifie entre autres dans les films de Wim Wenders ou d'Aki Kaurismäki.

Dans le cadre du *Feux Rouges*, le metteur en scène Cédric Kahn a réalisé sa version personnelle d'un road movie. Il s'agit tout d'abord d'une adaptation du roman de Simenon, dans lequel un

couple se met en route de Paris vers le sud pour aller chercher les enfants de la colonie de vacances. Pendant ce voyage fatal émergent peu à peu les frustrations latentes relatives à la vie conjugale et concernant le rôle inférieur d'Antoine dans la relation. Cette confrontation entre les deux époux se déroule dans le huis clos d'une voiture et s'échauffe rapidement dû à la chaleur estivale et au trafic intense. La focalisation du récit est centrée sur Antoine, dont le voyage – qui deviendra de plus en plus délirant - est raconté de son point de vue. Au fil de celui-ci sa femme Hélène disparaîtra mystérieusement et Antoine continuera son cours, qui le dirigera finalement vers son propre subconscient.

Le chapitre 1 commence par une introduction générale se consacrant à la signification et aux mécanismes du genre en question. Le surgissement des catégories génériques a été engendré par l'industrialisation. À cette époque-là on a débuté – face à la reproduction en masse - à estimer les œuvres d'art par leur valeur économique. Le berceau des catégories génériques se trouve à Hollywood, où la production de films progressait rapidement au début du XXe siècle. Ce fait exigeait conséquemment un système qui permettrait de créer des identités génériques et qui rendrait possible la classification et commercialisation des films. C'est au cours de ce processus que se sont formées les conventions spécifiques pour le genre respectif et elles sont devenues un moyen de communication entre producteurs et spectateurs. Alors que les premiers activaient certaines conventions génériques, les derniers les identifiaient.

Ensuite, le chapitre donne non seulement une vue panoramique des différentes théories de genre mais encore de multiples approches de définition. Dans ce contexte nous présentons les théories des formalistes russes, de Christian Metz, de Claude Lévy Strauss et de Rick Altman. La fonction sociale du genre est également objet de la considération. Cette importance sociale comprend deux fonctions différentes : la fonction rituelle et la fonction idéologique. La première sert d'une sorte de projection pour les désirs et fantaisies des spectateurs. La deuxième cependant critique les genres comme instruments de répressions et de manipulation idéologique. L'hybridisation des genres a également été discutée : il s'agit d'une tendance qui a ses racines surtout dans les années 80, représentant un aspect artistique de même qu'économique. D'un côté on joue consciemment avec les codes de l'histoire cinématographique et génériques, de l'autre on envisage d'attirer de différents groupes cibles.

Finalement, le chapitre se termine par une vue globale des théories d'évolution générique tout en présentant l'approche essentialiste et l'approche évolutionniste. En conclusion, chapitre 1 tente d'expliquer que les catégories de genre ne sont pas des catégories statiques et universalistes, mais des catégories dynamiques et complexes. Elles sont toujours en train de se transformer et de s'adapter aux conditions sociales, politiques et historiques d'une certaine époque ou d'un certain pays.

Le chapitre 2 soulève la question des origines du road movie et fixe trois facteurs majeurs responsables de sa formation. Premièrement, le genre du Western, qui peut être considéré comme son précurseur. Les traits que ces deux genres partagent sont ceux de thèmes comme l'origine, le progrès et la liberté tant individuelle que collective de la nation américaine. Ainsi, les personnages, qui se trouvent à la recherche d'eux-mêmes, d'une nouvelle identité ou d'une nouvelle vie, se déplacent dans des espaces opposés, entre *Wilderness* et *Civilisation*.

Deuxièmement, le retour de la fonction narrative du paysage, qui a aussi été mentionné. Dans les années 60, le paysage éprouvait une certaine renaissance dans tous les arts. Il reflétait les conflits et sentiments des individus et de la nation. Pour approfondir le sujet de la signification du paysage présenté dans le cadre de la mise en scène, suivait une brève digression qui parlait de l'évolution de la mise en scène du paysage, qui commençait au XVIIIe siècle. C'était au cours des siècles suivants qu'une certaine perception du paysage a été développée. André Gardiés distingue six fonctions symboliques du paysage : le paysage-fond- le paysage-exposant, le paysage-contrepoint, le paysage-expression, le paysage-catalyse et le paysage-drame.

Le troisième impulse pour la formation du genre était la Beat Generation, surtout l'écrivain Jack Kerouac avec son roman *On the road*, où les protagonistes cherchent -après les années de la dépression et de la Deuxième Guerre Mondiale - en voyageant une nouvelle vie ou bien un nouvel pays. Les écrivains Beat s'opposaient aux valeurs traditionnelles, avec leur style de vie inadapté et exalté ils sont devenus les icônes de leur époque. *On the road* reflétait notamment cette joie de vivre, et « *the road* » se servait de motif principal ; en plus le roman se distinguait par son style peu conventionnel et son écriture très filmique. La narration également est très

rapide et impulsive et contient des descriptions du paysage poétique ainsi que des pensées et sensations personnelles des deux protagonistes au cours de leur voyage.

Le chapitre 3 commence par une définition du road movie en s'appuyant sur le modèle sémantico-syntaxique de Rick Altman. Ensuite il continue par la question de quelle manière a-t-il évolué au fil des années et comment la représentation de la rébellion s'est-elle transformée. Tout au début on soulignait l'importance des premiers road movies *officiels*, *Bonnie and Clyde* et *Easy Rider*. Aujourd'hui, on les considère comme ayant été l'impulse essentiel à la formation et de la mythologie du genre. Ils ont donné une ligne directrice concernant l'évolution du genre et ont établi deux modèles narratifs. *Bonnie and Clyde* étant un *outlaw-road movie*, *Easy Rider* un *quest-road movie*: le premier se définit par un mouvement qui s'éloigne d'un centre, le dernier pourtant se dirige vers un centre. Le message des deux films est avant tout la critique sociale et la rébellion contre les techniques de filmage traditionnelles. Les réalisateurs, bien connus sous le terme de *Nouvel Hollywood* se sont inspirés des auteurs de la Nouvelle Vague et thématisent la rébellion adolescente, l'agitation et la mobilité.

Pendant les années 70, le Nouvel Hollywood a continué de produire une grande quantité de road movies. Contrairement aux road movies précédents, ceux des années 70 ont perdu le dynamisme, l'énergie et le romantisme. On trouve de plus en plus fréquemment d'éléments auteuristes, existentialistes et modernistes dans les films. Les protagonistes n'éprouvent plus de motivation pour rebeller, ce qui exprime l'apathie collective de cette époque. La situation politique et sociale forçait les jeunes américains à abandonner leurs grandes visions face à la guerre de Vietnam et aux bouleversements sociaux. Ce cynisme et cette récapitulation s'expriment dans des films comme *Boxcar Bertha* (Martin Scorsese, 1972), *The Sugarland Express* (Spielberg, 1973), et *Two-Lane Blacktop* (Monte Hellmann, 1971).

La représentation de la rébellion a changé encore une fois dans les années 80 où le genre a complètement perdu son caractère politique. Les films de grande production commençaient à surgir et une esthétique postmoderne et hyperréaliste se manifestait. L'émergence des nouvelles médias change les fantaisies de l'échappée et de la rébellion. D'ailleurs, à partir de ce moment-là les images capables d'entrer dans les salons rendent innécessaire de partir en voyage. En vertu de l'administration Reagan, la tonalité du genre, dont le message principal

accentuait toujours l'importance de la famille, de la domesticité et du chez-soi, devient très conservatrice. Contrairement à ce type de road movie, il y avait à New York des réalisateurs comme Jim Jarmusch (*Stranger than paradise*, 1984), David Lynch (*Wild at heart*, 1990) ou Jonathan Demme (*Something wild*, 1986) qui se distinguaient par leur qualité provocatrice et inadaptée. Le voyage de leurs protagonistes célébrait le vide et le calme et ils intégraient une ambiance tout à fait européenne.

Pendant les années 90, le genre semble d'avoir retrouvé ses racines : d'un coup il a réactivé son caractère politique et a installé des protagonistes marginalisés par la société. Soudain des femmes, des homosexuels ou des différentes ethnies se mettent en route. Par conséquent, la question des différentes identités s'exprime de manière plus complète ou bien plus représentative. On sait bien que jusqu'aux années 90 l'homme blanc a été privilégié dans les récits en étant lui le protagoniste. Désormais, les road movies présentent un large spectre d'identités en route et thématisent race, sexe et sexualité. De bons exemples pour ces nouvelles tendances sont *Thelma and Louise* (Ridley Scott, 1991), *My own private Idaho* (Gus van Sant, 1992) ou *Get on the bus* (Spike Lee). L'esthétique postmoderne continue néanmoins à s'articuler à travers de beaucoup de violence, comme par exemple dans les films de *Natural Born Killers* (Oliver Stone, 1994), *Gun Crazy* (Tamra Davis, 1992) ou *Kalifornia* (Dominic Sena, 1993).

Depuis l'an 2000, les road movies ont continué à la manière du genre des années 90 : les personnages se trouvent à la marge de la société et traversent un espace plein de mélancolie, souvent à la recherche d'un membre de famille disparu. D'ailleurs, ils éprouvent le besoin d'abandonner leur style de vie conformiste et sage. Souvent leur départ est motivé par des regrets quant au passé et les opportunités qu'ils ont éventuellement ratées. Ces thématiques ou cette tonalité se trouvent dans *About Schmidt* (Alexander Payne, 2002), *Broken Flowers* (Jim Jarmusch, 2005) ou *Transamerica* (Duncan Tucker 2005). On remarque également une deuxième tendance du genre qui s'intéresse à nouveau à ses origines. C'est ainsi que ces films combinent le départ visionnaire des protagonistes avec une mise en scène romantisée de même que le jeu nostalgique avec l'iconographie du genre, comme par exemple dans *My blueberry nights* (Wong Kar Wai, 2007), *The motorcycle diaries* (Walter Salles, 2004) ou *Into the wild* (Sean Penn, 2007).

Comme nous avons déjà mentionné dans l'introduction, le road movie européen se distingue avant tout par la dimension spatiale. Pendant qu'aux États-Unis l'espace semble être vaste et infini, l'espace en Europe est enrichi par des frontières, de différentes langues et cultures. Chapitre 3.9. démontre que les versions européennes du road movie présentent pleines de références inter- et intramédiales vers leur pendant américain, ainsi il se produit une réaction ou bien une reformulation des conventions génériques. Une autre différence consiste en ce que les protagonistes européens se présentent plus mûrs et âgés que ceux aux États-Unis, qui sont surtout des adolescents. Ainsi ce n'est pas toujours la rébellion qui domine le récit, mais une introspection psychologique. Ces deux tendances, non seulement celle du dialogue et de la citation cinématographique, mais également celle de l'introspection sont caractéristiques de l'œuvre de Wim Wenders et Aki Kaurismäki.

Le dernier point est consacré aux road movies français en constatant qu'il n'y a ni une certaine tradition ni un certain réalisateur particulier de ce genre. Il y a néanmoins une abondance de road movies. Ainsi, quelques auteurs de la Nouvelle Vague ont réalisé une propre version du genre en question. D'abord Jean-Luc Godard intègre une critique à la société, à la décadence et au consumérisme dans *Weekend* (1967), qui raconte le voyage frénétique, surréaliste et apocalyptique d'un couple. Dans *Pierrot le fou* Godard tourne encore une fois une sorte de road movie très poétique, plein d'éléments pop'art. Agnès Varda est le deuxième membre de la Nouvelle Vague qui a créé avec *Sans toit ni loi* (1985) un road movie démystifié, dans lequel la jeune protagoniste erre apathiquement sans aucune motivation de rebeller et qui meurt à la fin de manière peu spectaculaire. Les road movies plus actuels s'intéressent plus fréquemment à la marginalisation sexuelle, économique et géographique et illustrent les problèmes de la vie française moderne et globalisée en parlant d'une réalité sociale qui se présente très complexe. De cette façon, *Drôle de Félix* (Olivier Ducastel et Jacques Martineau, 2000) raconte le voyage d'un jeune homosexuel d'origine arabe qui se met à la recherche de son père. *L'emploi du temps* (Laurent Cantet, 2001) présente la descente d'un homme d'âge moyen qui perd son travail et qui fait quotidiennement des tours pour cacher la vérité à sa famille. *Le grand voyage* d'Ismaël Ferrouhki (2004) est un road movie émouvant dans lequel le jeune fils Réda va avec son père à Médine. Au cours de leur pèlerinage inhabituel se font jour les différences interculturelles entre les deux et qui les force à tenter de se comprendre l'un l'autre.

Cédric Kahn est un des réalisateurs français qui a employé plusieurs fois les éléments typiques du road movie dans son œuvre. *Roberto Succo* marque tout d'abord son intérêt pour celui-ci en jouant avec les codes et les possibilités du genre. Au cours du film il accompagne le protagoniste et psychopathe en voyage à travers la France en travelings et cinémascope, tout au centre de l'image on trouve la route iconographique. *Feux Rouges* représente dans l'œuvre de Kahn en quelque sorte un road movie par excellence. En même temps ce film éclaircie son affinité pour une narration générique ou bien au mélange des genres. À part ceux du road movie, l'on trouve également des éléments du thriller et du drame. Dans le chapitre 4.1. on a pu remarquer que Kahn s'est intéressé dans ses films jusqu'à ce point – à des protagonistes masculins qui perdent leur chemin, leur horizon et leur vision. Ils se trouvent hors du normal, de la réalité, en se submergeant dans leur propre réalité. Mais il n'est quand-même pas possible de caractériser Kahn en un seul mot, son œuvre ne présente pas de traits caractéristiques, récurrents ou une ligne cohérente. Il semble qu'il évite plutôt être catégorisé. Ce qui illustre toute son œuvre, c'est une certaine élégance et un minimalisme qui se manifestent non seulement esthétiquement mais aussi narrativement.

L'analyse du film avait commencé par la question de quelle manière Kahn a employé les différents éléments génériques et comment il les a combinés (chapitre 4.3.). Cet emploi se manifeste en fait déjà tout au début pendant les premières minutes du film. La ville de Paris est le lieu d'exposition, dans laquelle Antoine, le protagoniste, est introduit comme un individu qui se sent incarcéré. On a pu constater que la représentation de la ville dans cette première séquence présente une abondance de références inter- et intramédiales. Elle évoque des associations à Chabrol, quand la camera montre du au-dessus – en plongée – les gens sur la Place de la Défense. Ce regard de supériorité et de fatalisme relève des gens pressés qui ressemblent à des insectes.

Les références à Hitchcock sont également très évidentes, surtout en ce qui concerne l'apparence du personnage d'Hélène, qui éveille des résonances de la héroïne typiquement hitchcockienne, celle-ci étant réservée, froide et forte. Au cours du film, les différents codes génériques s'expriment : la route omniprésente qui devient de plus en plus étroite et dangereuse, les travelings qui montrent le paysage, l'emploi du paysage comme instance

narrative, le montage accéléré quand Antoine va à toute vitesse, et la constellation d'un couple qui met en évidence les différences dans le huis clos d'une voiture. Mais aussi des sujets comme la rébellion, la liberté et l'autodétermination dominent le récit. Quant au thriller, on trouve des zooms lents qui manipulent le spectateur mais qui font aussi accroître le suspense de manière très rigide et construite. D'autres éléments constituent l'œil de la camera qui fixe hypnotiquement la rue nocturne qui apparemment recourt à l'atmosphère de *Lost Highway* de David Lynch.

Le chapitre 4.6. est consacré à la structure épisodique du road movie et de *Feux Rouges*. On tentait de répondre à la question du rapport entre les différents épisodes et de quelle manière ils diffèrent l'un de l'autre. Grâce à un graphique nous avons divisé le film en six grandes séquences qui démontrent la structure cyclique du récit. Ainsi Antoine transgresse de différents stades émotionnels, passant de la mort sociale symbolique à une initiation et catharsis où il se sauve de ses démons internes en tuant son assassin potentiel. Enfin, la séquence 4 commence par une sorte de renaissance du protagoniste. Le cycle, qui, jusqu'à ce point-ci, a été assez diabolique, se ferme quand le couple se retrouve à l'hôpital et se réconcilie. Ainsi le héros road-movien retourne à la société et ses normes après l'avoir l'abandonné pendant cette nuit désastreuse où il errait sur le *lost highway*.

Le montage des épisodes ou bien des séquences a été classifié comme très classique et rythmique, c'est-à-dire qu'il alterne constamment entre accélération et décélération. Ainsi, les arrêts qu'Antoine fait dans les bars au bord de la route ont comme fonction de lier les séquences et ils servent par conséquent d'accélérateurs dans le cadre de l'évolution du récit. Le trait classique du montage de Kahn se réfère au *découpage classique* comment on l'appelle, qui était très caractéristique dans l'ère hollywoodienne classique. Les séquences de *Feux Rouges* commencent donc toujours par un plan général, puis se plongent dans la scène. Les transitions entre les coups sont également très fluides et assurent la cohérence tout en employant des fondus au noir et des fondus enchaînés, ainsi que la musique leitmotivienne de Debussy.

L'illustration esthétique du voyage émotionnel à travers les différents épisodes se manifeste surtout par les couleurs et l'éclairage (chapitre 4.7.). Kahn utilise des couleurs spécifiques pour marquer la tonalité de chaque séquence qui à leur tour influent les phases émotionnelles

et dramaturgiques. Ce sont des couleurs comme le blanc, le bleu, le noir et le rouge qui dominant le champ. Le bleu pour le stade mélancolique, le noir pour la vision opaque et les forces destructives qui montent du subconscient d'Antoine, et enfin le rouge pour illustrer les moments diaboliques et dangereux du film.

L'analyse de la séquence 1 (chapitre 5.1.) était focalisée sur celle de la représentation de la ville. Comme il a déjà été mentionné, l'introduction du film se produit de manière typique pour ce genre en introduisant une ville qui a un effet claustrophobique sur les protagonistes. Les premières images montrent donc des impressions de la Place de la Défense, les lignes et formes géométriques dominant. Aussi les plans suivants présentent une ville qui pousse, chasse, même avale le protagoniste et représentent un microcosme plein de règles, normes et d'une certaine hiérarchie. Il s'agit aussi d'un portrait de Paris dont les rues et coins sont permutables et anonymes. On ne trouve à aucun moment d'images iconographiques de la ville. C'est pourquoi, à cause du vide et de la quotidienneté, que la ville semble démonique à Antoine, ce qui reflète sa vie matrimoniale. C'est cette vie qu'il hait, qu'il veut échapper et qu'il ne veut plus sentir. Étant captivé dans un réseau de travail, de domesticité et de famille, il ne se sent plus un homme et il a peur de disparaître. Cela se traduit sous forme de plans qui cachent Antoine lorsqu'il traverse la ville, montrant des voitures qui passent devant lui et qui l'estompent non seulement acoustiquement mais aussi visuellement.

Ainsi on a pu démontrer, grâce à l'analyse de la séquence 1, la première opposition spatiale du film, celle qui évoque ce désir d'échapper. De l'autre côté se trouvent les dichotomies ville-campagne et nature-culture. Antoine prend donc la fuite de l'espace fermé, de la soumission et de la stabilité. Une digression discute ensuite brièvement l'importance du sud. Le voyage de Paris vers le sud est devenu une sorte de patrimoine de la culture française. Il s'agit d'une tradition qui a débutée au XVIII^e siècle et qui a été sujet de nombreux films et romans comme *Belle du jour* (Luis Buñuel, 1967), *Les biches* (Claude Chabrol, 1968) *The rock pool* (Cyrill Connolly, 1936) ou *Bonjour Tristesse* (François Sagan, 1954). C'était toujours le sud qui a attiré les gens urbains, fatigués de la vie civilisée et désirant le retour à un état naturel.

La séquence 3 a mis en évidence qu'Antoine se dirige vers une impasse physique et psychique (chapitre 5.2.). Ainsi l'espace se rétrécit et devient de plus en plus claustrophobique. C'est la

raison pour laquelle l'analyse est focalisée sur la fonction de l'espace et comment cette dernière produit du suspense, en s'appuyant sur un essai de Pascal Bonitzer, *La vision partielle*, paru en 1979 dans les *Cahiers du Cinéma*. Dans ce texte, Bonitzer discute la relation dialectique entre le suspense et le labyrinthe dans le film. Le texte a été considéré dans ce chapitre comme pertinent, puisqu'on y trouve un grand nombre d'éléments de suspense. En même temps, cette séquence se caractérise par sa structure labyrinthique et embrouillée. Bonitzer soulignait que tant le labyrinthe comme le thriller jouent à retenir et relever information. Ceci s'exprime dans *Feux Rouges* par un changement de champ entre On et Off, ou, comme Bonitzer le dénomme, entre *champ spéculaire* et *champ aveugle*. Ce jeu tente à manipuler le spectateur puisque les frontières entre réalité et imagination, rêve ou fantaisie se croisent et deviennent moins claires. Bonitzer définit le labyrinthe comme *prison illimitée*, c'est-à-dire qu'il a une dimension vaste avec une plénitude de chemins, mais paradoxalement il produit en même temps un effet quand même claustrophobique. Cette *prison illimitée* est très présente dans la séquence 3 et visualise le danger auquel laquelle Antoine est confronté. Ainsi, ce labyrinthe se manifeste grâce à plusieurs techniques : les feux acidulés, qu'éblouissent Antoine, les rues nocturnes, qui après des dérivations, deviennent de plus en plus étroites, les feux rouges, les flèches lumineuses de la patrouille de police ou les différents échelles de plans, dans lesquelles Antoine se trouve souvent incarcéré. Le danger est imminent quand le passager met Antoine brutalement sur le siège arrière. Maintenant le protagoniste a même perdu le contrôle sur le volant et se trouve en danger quand la voiture entre dans une forêt. Ce dernier ressemble à un labyrinthe archétypique, vaste, ouvert et infini, mais également à une prison avec des embûches partout. Pour éviter être tué par son assassin potentiel il faut absolument qu'Antoine se libère de ses insécurités et de son destin. À ce point-là, il tue son adversaire, mais en même temps le mauvais de lui-même. Ce moment représente un moment cathartique et une sorte de coup de théâtre dans le film.

Enfin, la troisième analyse de la séquence 4 a abordé la question de quelle manière Kahn a-t-il mis en scène le retour du héros après avoir fait sa rédemption (chapitre 5.3.). Quand le jour se lève, les premières images annoncent le début d'un nouveau registre ainsi qu'un monde narratif. Le calme prend place après la tempête et les plans de situation accentuent ce calme en suggérant la tranquillité et la paix. Le nouvel registre éveille également des associations au ciel et à l'enfer. C'est ainsi que l'on peut constater qu'il se produit une inversion des mondes

narratifs. Cette inversion se produit par deux moments. D'abord, les images évoquent des associations au ciel et à l'enfer. Après avoir passé une nuit de couleurs opaques et sombres, la lumière rend la vision et l'espoir à la vie d'Antoine. Grâce à l'éclairage, à la composition de l'image et des plans émerge un nouvel espace qui n'agit plus comme adversaire. Ce sont ensuite les personnes qu'Antoine rencontre sur son chemin qui illustrent cette inversion. Maintenant ce ne sont plus des personnes effrayantes, mais des personnes serviables, que l'aident à faire réparer sa voiture et à retrouver sa femme. Quant au montage, le rythme et le temps sont en opposition au montage précédent. Au lieu d'une création du suspense très construite et d'un récit successivement turbulent, les images de cette séquence sont très calmes, lentes et minimalistes. Kahn remplace les contre-braquages hectiques et les zooms par l'œil de la camera qui reste constamment fixé sur le héros et emporte la tranquillité et la statique des images. Ainsi, la fréquence des coups diminue considérablement. La camera observe Antoine minutieusement et tranquillement en permettant de dévoiler l'action magnifique de l'acteur Jean-Pierre Darroussin. La tâche d'Antoine consiste ici à retrouver sa femme et sa place dans la société. La conversation finale avec l'inspecteur à l'hôpital où Antoine trouve sa femme lui fait prendre conscience de ce qui s'est passé cette nuit et comment il a risqué – avec son comportement destructif - de tout perdre. Pour résumer, le chapitre termine avec une brève discussion de la fin de ce road movie. Bien que la tradition du genre revendique normalement une fin très existentialiste, c'est-à-dire que les protagonistes refusent de retourner à la société, cette fin ressemble au *loop* en ce qui concerne l'évolution ; en autre mots, le héros n' s'évolue pas, puisque'il retourne à son point de départ.

8. ABSTRACT IN ENGLISH

The title of my diploma thesis is “Feux Rouges: A road movie à la française.” The first part of the thesis is a theoretical part in which it is an attempt to explore the origins as well as the evolution of the road movie genre, which took place in the U.S. of the late 1960s. Here the focus is on decisive factors such as the Beat Generation, Jack Kerouac’s novel *On the road*, the New Hollywood and the genres precursor, the western, are being discussed.

Additionally, the European and especially the French road movie tradition are presented in this first part. Furthermore it is questioned to what extent and most notably why these traditions distinguish each other from the U.S. road movie.

The second part of the thesis is designed to analyse the French road movie *Feux Rouges*. Starting with an introduction of its director, Cédric Kahn, his work and the films actors, follows an analysis concerning the narrative structure, the representation of space and the affinity as well as the references to other genres, directors or films.

Afterwards, three sequences of *Feux Rouges* are closely analysed. Each one of those three sequences represent a certain phase of travel: departure, passage and arrival. The analysis of the sequence “Exposition”, in which the protagonists leave Paris for the south of France focuses on the representation of the city as a space of confinement, norms, routine and finally threat. Furthermore the introduction of the protagonists is discussed.

The analysis of the second sequence “Ride with the Devil” devotes itself with an essay from the film critic Pascal Bonitzer, “La vision partielle” – on the question in what way the space on-screen as well as off-screen is used to create tension.

The analysis ends with the third sequence “The day after”. It deals with the question of the films ending and in which way the director describes the return and reintegration of the protagonist back into society, a moment that constitutes a typical and traditional ending in road movies.

QUELLENVERZEICHNIS

LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur

DELEUZE, Gilles: *L'image-mouvement*. Paris: Éds. de Minuit 1991

KEROUAC, Jack: *On the road*. London: Penguin Books 2000² (1957)

THOMPSON, Hunter S.: *Hell's Angels*. London: Penguin Books (1966)

SIMENON, Georges: *Feux Rouges*. Paris: Presses de la Cité 2005 (1953)

Sekundärliteratur

ALTMAN, Rick: *Film/Genre*. London: bfi 1999

BERTELSEN, Martin: *Road Movie und Western. Ein Vergleich zur Genre-Bestimmung des Road Movies*. Ammersbek bei Hamburg: Verlag an d. Lottbek Jensen 1991

BRUNETIÈRE, Ferdinand : *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, tome 1.
Paris : Hachette 1890

COHAN, Steve (Hg.) / HARK, Ina: *The Road Movie Book*. London / New York: Routledge
1997

DAUS, Ronald: *Strandkultur statt Stadtkultur. Die Metropolen des Mittelmeers zu Beginn des 21. Jahrhunderts*. Berlin: Babylon Metropolis Studies 2000

DIPPEL, Horst: *Geschichte der USA*. München. 6., aktual. Auflage, C. H. Beck 2003

DÜRR, Susanne / Steinlein, Almut (Hg.): *Der Raum im Film*. Frankfurt am Main: Lang 2002.

GROB, Norbert / KLEIN, Thomas (Hg.): *Roadmovies*, Mainz: Ventil Verlag KG 2006

GROB, Norbert: *Wenders*. Berlin: Edition Film im Wissenschaftsverlag 1991

KARPF, Ernst: *Auf der Suche nach Bildern: Zum Motiv der Reise im Film*. Frankfurt am Main: Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik 1991

KHOULOKI, Rayd, *Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung*. Berlin: Bertz und Fischer GbR 2007

KOEBNER, Thomas (Hg.): *Sachlexikon des Films*, 2., aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart: Reclam 2007

KORTE, Helmut: *Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch*. 3., überarbeitete und erweiterte Auflage, Berlin: Erich Schmidt Verlag GmbH & Co 2004

LADERMAN, David: *Driving Visions. Exploring the Road Movie*. Austin: University of Texas Press 2002

LEED, Eric J. Aus dem Engl. von Hans-H. Harbort: *Die Erfahrung der Ferne. Reisen von Gilgamesch bis zum Tourismus unserer Tage*. Frankfurt/New York: Campus Verlag 1993

LÉVY-STRAUSS, Claude: *Les Mythologiques II. Du miel aux cendres*. Paris: Plon 1966

MAZIERSKA, Ewa / RASCAROLI, Laura: *Crossing New Europe. Postmodern Travel*

and the european road movie. London: Wallflower Press 2006

TÖTEBERG, Michael (Hg.): *Metzler Film-Lexikon*. 2., aktualisierte und erweiterte. Auflage, Stuttgart: Metzler 2005

MEURER, Ulrich: *Topographien*. München: Fink 2007

MILLS, Katie: *The Road Story and the Rebel. Moving Through Film, Fiction, and Television*. Southern Illionois: Board of the Trustees 2006

MIOČ, Petra : *Das junge französische Kino. Zwischen Traum und Alltag*. St. Augustin: Gardez!-Verlag 2000

MOINE, Raphaëlle: *Les genres du cinéma*. Paris : Armand Colin 2008²

MONACO, James: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2008¹⁰

NEALE, Steve: *Genre and Hollywood*. New York: Routledge 2000

PICHLER, Barbara / POLLACH, Andrea (Hg.): *Moving Landscapes. Landschaft und Film*. Wien: Synema – Ges. für Film und Medien 2006

SCHULZ, Berndt (Hg.): *Lexikon der Roadmovies. Von „Easy Rider“ bis „Rain Man“, von „Thelma and Louise“ bis „Zugvögel“, von „Bonnie & Clyde“ bis „Natural Born Killers“*. Berlin: Lexikon Imprint Verlag 2002

SEESSLEN, Georg: *Thriller. Kino der Angst*. 2., überarbeitete und aktualisierte Neuauflage, Marburg: Schüren 1995

SEESSLEN, Georg (Hg.) / WEIL, Claudius / ROLOFF, Bernhard: *Western-Kino. Geschichte und Mythologie des Western-Films*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag GmbH 1979

SOYKA, Amelie: *Raum und Geschlecht: Frauen im Road Movie der 90er Jahre*. Frankfurt am Main: Lang 2002

VOGT, Guntram: *Die Stadt im Kino. Deutsche Spielfilme 1900-2000*. Marburg: Schüren 2001

INTERNETQUELLEN

<http://www.allocine.fr>, [14.03.2009]

http://www.bryanappleyard.com/article.php?article_id=48, [25.10.2009]

<http://www.cineclubdecaen.com/realisat/kahn/kahn.htm>, [05.07.2009]

<http://www.europeans-films.net> [14.03.2009]

<http://www.evene.fr> [14.03.2009]

Peter Bradshaw 2004. *Baby, I don't love you*.

<http://www.guardian.co.uk/film/2004/feb/11/festivals.berlinfilmfestival2004>, [11.07. 2004]

Jonathan Romney 2002. *Inside the mind of a killer*. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/cedric-kahn-inside-the-mind-of-a-killer-644359.html>, [13.07.2009]

Jason Wood 2004. *A quick chat with Cédric Kahn*.

http://www.kamera.co.uk/interviews/cedric_kahn.html, [05.07.2009]

<http://www.linternaute.com/sortir/cinema/interview/06/cedric-kahn/cedric-kahn.shtml>,
[15.07.2009]

http://www.stadtkinowien.at/media/uploads/filme/8/stadtkino_415.pdf, [10.07. 2009]

http://www.univie.ac.at/Anglistik/easyrider/data/picks_on_kerouac.htm, [05.06.2009]

ZEITSCHRIFTEN

BÉGAUDEAU, François 2004. *Feux Rouges*, In: Cahiers du Cinéma N° 588, S. 54

BONITZER, Pascale 1979. *La vision partielle*, In : Cahiers du cinéma, N°301, SS. 39-46

DE BRUYN, Olivier 2004, *Le plein d'ordinaires*, In : Première, N° 03/04, SS. 83-84

LORRAIN, François-Guillaume, *Sur la route de l'enfer*, In: Le Point, 04.03. 2004

MÉRIGEAU, Pascal, *Kahn prend Darroussin en stopp*, In : Le Nouvel Observateur, 04.03.
2004

MORAIN, Jean-Baptiste, *Homicide Conjugal*, In: Les Inrockuptibles, 03. 03. 2004

SCHÜTTE, Dominik 2009. *Die Zugvögel*, In: NEON N° 05/09, SS. 126-128

TAGESZEITUNGEN

AZOURI, Philippe, *Hagard routier. Feux Rouges de Cédric Kahn, voyage hypnotique jusqu'au bout de la nuit*, In: Libération, 03. 03. 2004

GORIN, François, *Feux Rouges*, In: Télérama, 03. 03. 2004

KAHN, Cédric, In : Der Standard, 15.10.2004

REGNIER, Isabelle, *Je suis trop pudique*, In : Le Monde, 06. 03. 2004

SOTINEL, Thomas 2004. *Sur la route des vacances, pendant la dérive du mari, le couple continue*, In : Le Monde, 03. 03. 2004

TINAZZI, Noël, *Dérapiage au bout de la nuit*, In : La Tribune Desfossés, 03. 03. 2004

WIDEMAN, Dominique, *Errance pied au plancher*, In : L'Humanité, 03. 03. 2004

FILMOGRAPHIE

Bonny and Clyde (Arthur Penn, 1967)

Drôle de Félix (Olivier Ducastel und Jacques Martineau, 2000)

Duell (Steven Spielberg, 1971)

Easy Rider (Dennis Hopper, 1969)

Im Lauf der Zeit (Wim Wenders, 1976)

L'emploi du temps (Laurent Cantet, 2001)

Le grand voyage (Ismaël Ferroukhi, 2004)

Leningrad Cowboys go America (Aki Kaurismäki, 1969)

Lisbon Story (Wim Wenders, 1994)

Lost Highway (David Lynch, 1997)
Natural Born Killers (Oliver Stone, 1994)
Paper Moon (Peter Bogdanovich, 1973)
Pierrot le fou (Jean-Luc Godard, 1965)
Rio Bravo (Howard Hawks, 1959)
Sans toit ni loi (Agnes Varda, 1985)
Smultronstället (Ingmar Bergman, 1957)
Stranger than paradise (Jim Jarmusch, 1984)
Thelma and Louise (Ridley Scott, 1991)
The Wild One (László Benedek, 1953)
Trafic (Jacques Tati, 1971)
Two-Lane Blacktop (Monte Hellman, 1971)
Stagecoach (John Ford, 1939)
40 Guns (Samuel Fuller, 1957)
Weekend (Jean-Luc Godard, 1967)

FEUX ROUGES (2004)

Regie : Cédric Kahn

Drehbuch : Cédric Kahn, Laurence Ferreira-Barbosa und Gilles Marchand nach dem Drehbuch von Georges Simenon

Kamera: Patrick Blossier

Schnitt: Yann Dedet

Ton: Jean-Pierre Duret

Tonschnitt: Olivier Goinard

Mischung : Jean-Pierre Laforce

Musik : Claude Debussy

Regieassistentz : Valérie Mégard

Kameraassistentz : Eric Blanckaert, Teresa Punzi

Ausstattung: François Abelanet

Kostüme: Elisabeth Tavernier, Edwige Morel d'Arleux

Produktionsleitung: Philippe Saal

Produzent: Patrick Godeau

Produktion: Alicéleo, France 3 Cinéma, Gimages Filmes

Darsteller : Jean-Pierre Darroussin (Antoine), Carole Bouquet (Hélène), Vincent Deniard (Mitfahrer), Charline Paul (Kellnerin), Jean-Pierre Gros (Inspektor), xxx (Doktor)

35mm / Farbe / 1 :1,85

Länge : 106 Minuten

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb.1: DVD: *Feux Rouges*, Artificial Eye, 2004

Abb.3: DVD: *Feux Rouges*, Artificial Eye, 2004

Abb.4: DVD: *Feux Rouges*, Artificial Eye, 2004

Abb.5: DVD: *Feux Rouges*, Artificial Eye, 2004

Abb.6: DVD: *Feux Rouges*, Artificial Eye, 2004

Abb.7: DVD: *Feux Rouges*, Artificial Eye, 2004

Abb.8: DVD: *Feux Rouges*, Artificial Eye, 2004

Abb.9: DVD: *Feux Rouges*, Artificial Eye, 2004

Abb.10: DVD: *Feux Rouges*, Artificial Eye, 2004

Abb.11: DVD: *Feux Rouges*, Artificial Eye, 2004

Abb.12: DVD: *Feux Rouges*, Artificial Eye, 2004

Abb.13: DVD: *Feux Rouges*, Artificial Eye, 2004

Abb.14: DVD: *Feux Rouges*, Artificial Eye, 2004

Abb.14: DVD: *Feux Rouges*, Artificial Eye, 2004

Abb.15: DVD: *Feux Rouges*, Artificial Eye, 2004

Abb.16: DVD: *Feux Rouges*, Artificial Eye, 2004

Abb.17: DVD: *Feux Rouges*, Artificial Eye, 2004

Abb.18: DVD: *Feux Rouges*, Artificial Eye, 2004

CURRICULUM VITAE

Hörfarter Christine

geb. 12. 06. 1981

seit 10/2004

Studium der Romanistik (Französisch, Wahlfächer: Portugiesisch und Spanisch)
an der Universität Wien

09/2001 – 5/2003

Vorbereitung auf die Berufsreifeprüfung am bfi Kitzbühel und Innsbruck
Schwerpunkt: Tourismus und Marketing
Thema der Fachbereichsarbeit: *Der Tiroler Jakobsweg*

3/2000 – 11/2000

Besuch der Sprachschule EF in Nizza und Barcelona

09/1996- 06/1999

Tourismusschule am Wilden Kaiser, St. Johann in Tirol

09/1995 – 07/1996

Polytechnischer Lehrgang Fieberbrunn

09/1991 – 07/1995

Hauptschule Fieberbrunn

09/1987 – 07/1991

Volksschule Fieberbrunn

